GÜZ 2002 94

Toplum ve Bilim

KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR

Solun son sözü "Kültürel Çalışmalar" mı?	*Tuncay Birkan*
Tarih karşısında kültür kavramı	*Suavi Aydın*
Türkiye'de müzik üretimi	*Barış Çakmur*
Melodram, star sistemi ve Hülya Koçyiğit	*Çetin Sarıkartal*
Tabutta Rövaşata'da agorafobik kent ve dehşet	*F. Asuman Suner*
Gençlik Parkı'nın değişen anlamı	*Erol Demir*
Tek parti dönemi coğrafya ve mekân anlayışları	*Hande Özkan*
Büyük Buhran dönemi yoksulluk söylemi	*Pınar Öztamur*
Patlamaya hazır bir 'şimdi': Putları Yıkıyoruz	*Özgür Sevgi Göral*
Magazin dergilerinde Amerikan imgesi 1948-1960	*Umut Yıldırım*

Toplum ve Bilim

94 GÜZ 2002

Tuncay Birkan
Solun son sözü "Kültürel Çalışmalar" mı? **6**

Suavi Aydın
Bir kavramın bunalımına dair düşünceler: Tarih karşısında kültür kavramı **16**

Barış Çakmur
Türkiye'de müzik üretimi **50**

Çetin Sarıkartal
Kasılan beden, kısılan ses: Melodram, star sistemi ve Hülya Koçyiğit'in ataerkil düzene 'haddini aşan' cevabı **70**

F. Asuman Suner
1990'lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: *Tabutta Rövaşata*'da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet **86**

Erol Demir
Kamusal mekân ve imge: Gençlik Parkı'nın değişen anlamı **109**

Hande Özkan
Türkiye'de tek parti dönemi coğrafya ve mekân anlayışları: Yatay bir dönemlendirme denemesi **143**

Pınar Öztamur
Büyük Buhran ve *Cumhuriyet* gazetesinde yoksulluk üzerine söylemler 1929-1931 **175**

Özgür Sevgi Göral
Patlamaya hazır bir 'şimdi': Putları Yıkıyoruz **189**

Umut Yıldırım
Magazin içerikli dergilerde Amerikan imgesinin inşası: Başka bir modernleşme **211**

DEĞİNİ

Yüksel Akkaya
"Türkiye'de emek tarihinin sefaleti üzerine notlar"a ek (özür ve borç ya da çölde bir vaha: Hikmet Kıvılcımlı) **228**

Erol Taymaz
ODTÜ Ekonomi Kongresi toplandı **238**

Fatma Tütüncü
Kültürel Dönüşler **241**

KİTAP TANITIMI

Michael Burawoy vd.:
Küresel etnografya: Küreseli yerelden kavramak (Şerife Geniş) **245**

Selçuk Akşin Somel: **Osmanlı'nın son döneminde maarif-i umumiye (Asena Günal)** **249**

ABSTRACTS (İngilizce özetler) **253**

Toplum ve Bilim

ÜÇ AYLIK DERGİ

ISSN 1300-9354

BİRİKİM YAYINCILIK
VE TİC. LTD. ŞTİ. ADINA SAHİBİ
Ömer Laçiner

YAYIN YÖNETMENİ
Tanıl Bora

YAZI KURULU
Fethi Açıkel
Suavi Aydın
Ulus Baker
Ahmet Çiğdem
Necmi Erdoğan
Refet Gürkaynak
Oğuz Işık
Alev Özkazanç
Mithat Sancar
Semih Sökmen
Yüksel Taşkın
Nilgün Toker

YAYIN DANIŞMA KURULU
Ayşe Buğra
Ahmet İnsel
Huricihan İslamoğlu
Orhan Koçak

YAYIN SEKRETERLERİ
Asena Günal
Kerem Ünüvar

SORUMLU YAZIİŞLERİ MÜDÜRÜ
Tanıl Bora

KAPAK VE SAYFA DÜZENİ TASARIM
Özlem Özkal
Ali Artun
Ümit Kıvanç

KAPAK: Utku Lomlu
KAPAKTAKİ FOTOĞRAF:
Hülya Koçyiğit ile Ayhan Işık

UYGULAMA
Hüsnü Abbas

OFSET HAZIRLIK
İletişim Yayınları

BASKI VE CİLT
Sena Ofset

YAZIŞMA ADRESİ
Selânik Cad. 64/11
Kızılay 06640 Ankara
Tel. 312.425 36 00 • 312.425 20 71
Fax: 312.425 18 15

E-MAIL ADRESİ
toplumbilim@iletisim.com.tr.

ABONELİK
iletisim@iletisim.com.tr.

BİRİKİM YAYINLARI
Klodfarer Cad. İletişim Han
Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel. 212.516 22 60 • Fax: 212.516 12 58

Toplum ve Bilim'de yayımlanan yazılar *Sociological Abstracts* indeksinde yeralmaktadır.

Bu sayıda...

Geniş anlamıyla –yani Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu'yla sınırlamaksızın- *Kültürel Çalışmalar* mesaisinin, beşerî bilimler alanındaki çalışmaları 'şenlendirdiği' açık. Şenlenmeyi, iki anlamda kullanıyoruz. Birincisi, gündelik ve harcıâlem olanı sosyal teorinin kapsama alanına alarak bilimin "soğuk" kabul edilen yüzünü yumuşatmak anlamında şenlenme... Kültürel temaları işlemek, yazara/araştırmacıya "hayatın içinden" konuştuğunu düşündürebiliyor, bunun yanında gündelik dilden popüler edebiyata uzanan zengin bir *malzemeyle* metnini ve dilini renklendirmesini sağlıyor. İkincisi, piyasa dilindeki anlamıyla, üretimi, "bereketi" artırmak anlamında şenlenme... Kültürel üretimin sonsuz çeşitlilikteki malzemesi, yazara/akademisyene tükenmez genişlikte bir "çalışma alanı" açıyor.

Kültürel Çalışmalar bir 'şenlenmeyi' sağlamakla kalmadı; özellikle eleştirel sosyal teori açısından, düşünsel üretimin, analizin derinleşmesi ve genişlemesi için de bir imkân teşkil etti. Bu imkân nasıl kullanıldı, kullanılıyor? Kültürel Çalışmalar, artık bir "branş" olarak kurumlaştığını söyleyebileceğimiz noktada, araştırıcıları ve alımlayıcıları açısından ne ifade ediyor? Tuncay Birkan'ın elinizdeki dergide yer alan yazısı, bu sorular etrafında radikal bir sorgulama davetidir. Tuncay Birkan, Kültürel Çalışmalar'ın, eleştirel içeriğinden soyunduğu ve dönüştürücü–pedagojik bir iddiayı terkettiği, hele bir de akademik işletmenin meslekî deformasyonuyla birleştiği noktada, -onun kullanmadığı bir kavramla- *konformizmi* körükleyen yan etkilerine karşı uyarıyor.

Kültürel Çalışmalar üzerine düşünürken varılacak bir durak, *kültür* kavramının 'tekinsizliğidir'. Kültür kavramının, Kültürel Çalışmalar branşının bazı müteşebbisleri de dahil, beşerî bilimlerin ana çığırı içinde yaygın ve geçerli bir biçimde, belki Marksizmin şabloncu yorumlarında altyapının oynadığı role benzetebilecek bir yer işgal ettiğini söyleyebiliriz. Ya da antropolojinin alanına bakarsak, Suavi Aydın'ın makalesinde belirttiği gibi, yeni tür bir Oryantalizmin üreticisi rolünü üst-

lendiğini... Suavi Aydın, Anglo-Sakson antropolojisi geleneğinde *tarihsizleştirilen* kültür kavramı, ona tepki olarak doğan yeni (ve post-modernist) eğilimler aracılığıyla tarihselci bir yeniden-kurguya tâbi tutulduğunda, biricikliğe vurgu yapan, farkçı bir kültüralizmin doğduğunu söylüyor. Salt antropolojiyle sınırlı düşünülmemesi gereken bir tesbit, bu.

Gerek Aydınlanmacı ve modernist anlatılarda gerekse günlük dilde "Kültür"e atfedilen 'kutsallaştırıcı' anlamın gözleri kamaştırmaması için, ekonomi-politik(in eleştirisi) bakış açısından yardım almakta zarar yoktur! Kültürü, mutlaka, "kültür endüstrisi" terimiyle, velhasıl "endüstri" kavramıyla birlikte *de* düşünmeliyiz. Barış Çakmur'un, Türkiye'de müzik endüstrisinin işleyişini ve bu alandaki üretim ilişkilerini tahlil eden titiz incelemesi, bu bakış açısının verimlerine iyi bir örnektir.

Toplum ve Bilim'in bu sayısı, Türkiye'de Kültürel Çalışmalar alanında yapılmış araştırmalardan bir derleme sunmaya da vesile oluyor.

Türk sineması üzerine iki makalenin, bu derleme içinde bir odak oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çetin Sarıkartal, Türk melodramının özellikleri (ve dublaj uygulamasının 'efekti') çerçevesinde, Hülya Koçyiğit'in oyunculuk performansını çözümlüyor. Bu performansın, bu verili sinemasal kalıpları kendi içinden zorlayan yanına işaret ediyor. Bunun yanında, Hülya Koçyiğit'in melodram oyunculuğunun, kadınlığın 'temsili' açısından ifade ettikleri hakkındaki gözlemleri, izi sürülmeye değer. *Toplum ve Bilim*'in 92. sayısında (Bahar 2002) Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'i üzerine yaptığı analizi yayımladığımız Asuman Suner, bu sayıda da, yine yakın dönemin ciddiye alınan "yerli" filmlerinden *Tabutta Rövaşata*'yı inceliyor. Suner, "Tabutta Rövaşata"ya, "postmodern kent filmi"nin güçlü "yerlilik" özellikleri taşıyan bir temsilcisi olarak bakıyor; öte yandan agorafobik mekân algısına ve kara mizahi yapısına dikkat çekiyor. Suner'in, komedinin sınırlarında gezdiğini söylediği *Tabutta Rövaşata* ile melodramın sınırlarında gezdiğini söylediği *Masumiyet* arasında yaptığı mukayese de, sanırız önemli bulunacaktır.

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk onyıllarında "kültür"e *modernleşme* misyonu açısından tanınan role bakmak, öğretici ve 'hoş'tur. Modernleşmenin toplumsal hayat içinde karşılanması, kent hayatının kendine özgü hijyenikleştirme arayışlarıyla buluşması elitist bir bakış açısına zaman zaman teslim olur. Pınar Öztamur'un Büyük Buhran döneminde seçkinlerin yüksek ölüm oranlarını düşürmek, nüfus artışını özendirmek, sağlık, kişisel temizlik, beslenme gibi alanları denetlemek üzere ortaya koydukları pratikleri *Cumhuriyet* gazetesi örneğinde tartışan yazısı, siyasi inkılap ile "içtimai" inkılap arasındaki kesişimsizliği seçkinlerin modernleşme sürecinde üstlendikleri misyon açısından ele almaktadır. Özgür Sevgi Göral, *Resimli Ay* dergisinin 1920'lerin sonundaki *"Putları Yıkıyoruz"* kampanyası örneğinde, erken dönem Cumhuriyet'in kültürel pratiklerinin 'özerklik' derecesini ve modernlikle yüzleşmenin bir veçhesi olarak avangardla kurulan ilişkiyi inceliyor. Umut Yıldırım, Türkiye'de popüler magazin basınının neşv-ü nema bulmaya başladığı evrede Amerika imgesinin nasıl inşa edildiğine bakıyor. Batı ve modernlik algısını dönüşü-

me uğratan bu kültürel inşa süreci, "kültür"ün alımlanma ve anlamlandırılma biçimlerinin de gözleneceği bir pencere açmakta. Tek parti dönemine hâkim olduğunu düşünebileceğimiz "üst-kültür" formları ile yeni "popüler kültür" ilişkileri arasındaki geçiş de üzerinde düşünmeye değerdir.

Coğrafya ve mekânla ilgili iki yazıyı, yanyana düşünebiliriz. Hande Özkan, mekân kavramını toplumsal ilişkilerin kurucu unsurlarından biri olarak ele alan bir kuramsal anlayışla, Türkiye'de tek parti döneminde coğrafya ve mekân kurgularını, ulus-devletin siyasal inşa sürecinin bir bileşeni olarak irdeliyor. Erol Demir'in çalışması, Ankara Gençlik Parkı'nda, ziyaretçisi hemşehriler ile kentsel mekân arasında imgesel olarak kurgulanan ilişkileri yorumlamaya çalışıyor. Park'ın gerek sınıfsal ve kültürel "imajinasyon" açısından gerekse "modernleştirici" ve "kentleştirici" işlevi açısından geçirdiği değişim, bir siyasi proje olarak "Ankara"nın, "Cumhuriyet"in ve "modernliğin" seyrini izlemek için veriler sunuyor.

Bir konunun ilgililerinin birbirini bulmasına ve iletişime geçmesine zemin oluşturmak, bir dergi için mutluluk sebebidir ve her zaman nasip olmaz! Yüksel Akkaya'nın *Toplum ve Bilim*'in 91. sayısında emek tarihi yazımı üzerine makalesine 93. sayıda Tunç Tayanç'ın katkısı ve bunun üzerine elinizdeki sayıda Yüksel Akkaya'nın "dertleşmeyi" sürdüren yazısı, bize bu mutluluğu tattırdı.

Toplum ve Bilim'i on yıla yakın süredir çıkartan Yaz Kurulu'nda bir yenilenme olduğunu künyede görebilirsiniz. Henüz "ısınma" aşamasındaki Yeni Yazı Kurulu'nun dergiye katacakları ise önümüzdeki senenin sayılarında belirginleşecektir. Künyedeki geniş kadrolu Danışma Kurulu listesinde de bir değişiklik var. Hakem-okur uygulamasının yerleşikleştiği bu zamanda, Danışma Kurulu'nda adı anılanların yanısıra çok sayıda akademisyen *Toplum ve Bilim*'e "istişari" katkıda bulunuyor, dolayısıyla "gerçekte" Danışma Kurulu 'namütenahî' genişliyor! Bunun yanında, derginin yönetim sorumluluğunu üstlenmiş, onu biçimlendirmiş ya da onunla daha özel ve yakın bir ilişkide olmuş kişiler var; "Danışma Kurulu" adı altında onları zikretmeyi uygun bulduk.

TANIL BORA

GELECEK SAYIDA

95 KIŞ 2002/2003

Toplum Bilimlerinden *İçeri* Bir İktisat

Bir yanda kendi içine kapanmış, dilini değiştirmiş, ailenin ne içinde ne de büsbütün dışında gibi duran bir disiplin, diğer yanda onun borsa/faiz/döviz kuru döngüsüne indirgenmiş yansıması olduğu halde, 'toplum bilimlerinden içeri' nasıl bir iktisatçılıktan söz edilebilir?

Solun son sözü "Kültürel Çalışmalar" mı?

*Tuncay Birkan**

Bir ay kadar önce radyoda, çoktandır "out" olmuş bir kanalda, TRT-3'te, ünlü piyanist-besteci Fazıl Say'ın telefonla katıldığı bir programa rastgeldim. Say çok üzgündü. Katıldığı bir TV programında klasik müzik dinlemenin Anadolu'da yaşayan halkın da "hakkı" olduğunu, dünyanın dört bir yanında eğitimli kulaklara sahip seyircilere konser verdiği halde, en çok Anadolu'da verdiği konserlerde manevi bir haz, benzersiz bir titreşim aldığını, bu insanlara "kaliteli" müzik götürmeyi bir görev saydığını anlatınca, sunucu kız onu "siz kim oluyorsunuz da halkı eğitebileceğinizi sanıyorsunuz?" minvalinde sözler söyleyerek azarlamış. Say bütün bunları sesi titreyerek anlatıyordu, hiç ummadığı bir tepkiyle karşılaştığı anlaşılıyordu. Ama yine de bu konserlere aynı şevkle devam edeceğini söyleyerek bağladı sözü.

Kemalist/Aydınlanmacı *doxa*'nın, okumuşların kimilerince özlemle, büyük çoğunlukça da istihza ve tekdirle anılsa da, geçmişte kalmış olduğu yönündeki çok güçlü bir mutabakatın orta yerinden konuşmuş o kız. Say'ın "naif" teşebbüsünü kızın gözünde bu denli, densizleşecek kadar şaibeli hale getiren şey, kitlelerle her türlü pedagojik bağ kurma teşebbüsünün ardında, onlar üzerinde bir iktidar kurma arzusu, bir "güç istenci", bir dayatma teşhis eden "postmodern politik durum"un bilinçlere artık iyice işlemiş olması. İnsanlara vapurda zorla Vivaldi dinletilen, radyolarda alaturka musikinin yasaklandığı, "Çorum'un Çorum olalı böyle zulüm görmediği" (ya da Sivas'ın ya da Erzurum'un ya da...) o Jakoben yılların puslu totalitarizminin küflü kokusu geliyor hemen hepimizin burnuna bu tür "Anadolu'ya kültür" seferleri ile karşılaşınca. Çin'in o haki renkli "kültür devrimi"ne, Sovyetler'deki toplumcu gerçekçilik dayatmalarına, Lenin'i değil Lennon'ı isteyen Çek gençliğine kadar uzanıyor çağrı-

(*) Yazar, çevirmen.

şımlar. Öte yandan, artık hepimiz -buna Kemalist devletimiz bile dahil- bu tür "Köy Enstitücü" kültür misyonerliğinin modasının geçmiş olduğunu, boşa zahmet, beyhude eziyet olduğunu, hatta -ne saklamalı?- biraz "enayice" olduğunu biliyoruz. Tamam, birkaç yıl önce Demirel, senfoni orkestrasından Beethoven dinleyen seçkinler önünde arkaik bir "İşte çağdaş Türkiye!" jesti yapıp köşe yazılarına malzeme olmuştu ama o zinde güçlere selam çakmaktan ibaret bir şeydi, temsilî değeri yoktu. Artık hepimiz bu konuda, arabesksever cumhurbaşkanı Özal'dan aldığımız post-Kemalist demokratik terbiye sayesinde, "halkın tercihleri de saygıdeğerdir. Sen klasik müzik, caz dinlersin, o metal dinler, beriki arabesk, öbürü pop. Güzel olan da bu çeşitlilik. Kimin ne dinleyeceğine ya da ne seyredip ne okuyacağına seçkinler mi karar verecek?" şeklindeki, doğruluğu, medenileştirmeci Aydınlanma'nın başarısızlığıyla da ortaya konmuş olan tavrı benimsemiş durumdayız. O kadar ki bu tavır otomatikleşmiş, refleks haline gelmiş bile denebilir. Ben, tam da bu noktada Say'ın yaptığı işin, o bariz "naifliği" ve "modası geçmişliği" ile, doğruluğundan zerre şüphe duymayan bu postmodern/demokrat/çokkültürcü mutabakatta incecik bir çatlak oluşturduğunu ve bu yüzden de verili kültürel duruma yapılan *politik* bir müdahale olduğunu söylemek istiyorum. Say'ın müdahalesinin, Sol için, popüler kültür ürünlerini analiz edip onlardaki "ütopik"[1] içerikleri bulmak adına arkeolojik kazılar yapmakla meşgul olan solcu akademisyenlerin pratiğinden kökten farklı bir kültürel politika geliştirme imkânı üzerinde düşünme ufukları açtığını düşünüyorum. Özetle, abartıyorum.

Kendi güçsüzlüğüyle paralize olmuş, her şeyi görüp anlamlandırmaya çalışırken ayağının altındaki zemini de sallamaya başlayıp bu sallantıyla tatlı bir mayhoşluğa kapılmış düşünceyi, bazen en iyi kendine getiren şey, her şeyi görmesini önleyen ahlâki bir tutkunun çekimine girdiği için imkânsızlıklar konusunda o kadar da ince düşünmeyen, "naif" eylemlerdir diye düşünüyorum çünkü. Çocukların çoğunlukla bilmiş olmaya özenmedikleri zamanlarda dile getirdikleri "olmayacak" isteklerin, sordukları tuhaf soruların yarattığı afallamalarda, bu "körlüğün getirdiği vukuf"un (De Man) en primitif örneklerini görürüz. Don Kişot'un, Prens Mişkin'in "saflıklarıyla", ters taraftan da Hamlet'in düşünmekten davranmaya mecali kalmayışıyla neredeyse mitik birer figür haline gelmeleri bunun entelektüel çevrelerde evrensel olarak yaşanan bir deneyim olduğunu da gösteriyor. Bu laflarla o bayat "çok bilen çok yanılır"cı anti-entelektüalizme ya da Nietzsche, Gide, Hesse, Lawrence gibi yazarlarda en rafine ifadelerini bulan "kitaplarla uyuştuğumuz yeter, hayata dokunalım biraz, şimdi eylem zamanıdır" tavrına sıçramak değil meramım.

Benim derdim başka: Başlangıçta Batılı akademik çevrelerde (son on yıldır daha ufak çaplı da olsa bizde de) gayet ufuk açıcı bir hareketliliğe yol açmış,

1 Bilindiği üzre, Jameson bu terimi en bayağı kültür ürününde bile, "başka türlü" bir kolektivite özlemine karşılık gelen unsurlar olduğuna dikkat çekmek için kullanır.

hareketlilik ne kelime, bayağı kızılca kıyamet koparmış politik bir müdahaleyi temsil eden Kültürel Çalışmalar Okulu'nun ve bu müdahalenin davranış kılavuzu halini almış "siyaseten doğruluk" ("political correctness") ilkeciliğinin bugün artık hegemonik bir konum kazandığını, hayatiyetini ve ilham vericiliğini yitirdiğini, kendi dogmalarını oluşturduğunu ve Sol politikayı "Hollywood filmlerini, pop şarkılarını, televizyon dizilerini, reklamları vs. kim daha zekice analiz edip bunlarda ne gibi 'subversive' içerikler bulacak" (bir arkadaşla bu konuda konuşurken aklımıza "bokunda boncuk bulmak" lafı gelivermişti) gibisinden, siyaseten hiçbir etkisi olmayan akademi-içi bir yarışmaya çeviren bu dogmaların aşılması gerektiğini iddia etmek için dolandırıyorum lafı.[2]

Neydi bu okulun bu kadar fırtına koparmasının nedeni ve bugün neden rehavet yaratıyor? Bu okul, kitleleri eblehleştiren, birörnekleştiren, "yabancılaştıran", onları kapitalist metalaştırma süreçlerine isyan etmek yerine uyuşuk bir tüketiciliğe sürükleyen kitle kültürü karşısında, yüz-yüz elli yıldır Matthew Arnold, T.S. Eliot, Ortega y Gasset, Leavis, Frankfurt Okulu ve daha birçokları tarafından üstüne yüklenen yüce anlamlar ve görevler[3] altında ezilen yüksek kültürü azat ediyordu. Gayet haklı şeyler söylüyordu bu okulun temsilcileri:[4] Yüksek kültüre bu denli ayrıcalıklı, adeta dini andıran bir konum atfedenler, yüksek kültür ürünlerini tefsir ve şerh etme ehliyetini haiz rahip-entelektüellere, yani kendilerine, ayrıcalık ve itibar, yani iktidar talep ediyorlardı.[5] Ayrıca söz konusu kitle kültürü kavramsallaştırması çok ciddi sorunlarla maluldü. Değerlerin belli cemaatlerden beslendiği ve geç kapitalizmin bu tür cemaatleri parçaladığı düşünülürse kitle kültürü ürünlerinin eleştirilmesinde başvurulabilecek etik ve estetik değerler ancak geçmişte kalmış cemaatlerden alınabilirdi, yani bu eleştiri, altın çağın yok oluşuna sızlanan "nostaljik" ve "melankolik" bir eleştiriydi (Stauth ve Turner, 2000). Kaldı ki postmodernizm koşullarında yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrım ortadan kalkmıştı (*age.*; ayrıca bkz. Jameson, 1979). Ayrıca kitlelerin kitle kültürüyle manipüle edildiğini söylemek, bir ürünün üretilmesini belirleyen niyetler ile o ürünü tüketenlerin alımlama tarzları arasında birebir bir özdeşlik olduğunu vazeden, üretim anını şeyleştiren/mutlaklaştıran ve aradaki ilişkiyi tek yönlü bir trafikmiş gibi gören

---

2 Benzer kaygıları, bazen kendisi de aynı itkilere yenik düşen Žižek de ifade ediyor bir zamandır (Žižek, 2002). Gerçi o savaş açarken Lenin'i öne sürüyor pey olarak, bense kendi halinde bir Fazıl Say'ı; ama tasalarımız ortakmış gibi geliyor bana.

3 Söz konusu kültüre karşı direnen, insan kalınabilecek son odak olma göreviydi bu, çok kabaca söylenirse.

4 Bu arada, Gramsci'den, Bahtin'den, Benjamin'den, Raymond Williams'dan, Bourdieu'den, Amerikan popülizminden, pragmatizmden, postyapısalcılıktan, feminizmden ve galiba en çok da postmodernizmden ilham alan çok heterojen bir topluluğu adlandırmak için kullanıyoruz bu Kültürel Çalışmalar Okulu terimini, dikkat. Sadece Birmingham Kültürel Araştırmalar grubunu kastetmiyoruz.

5 Bourdieu'nün "kültürel sermaye" analizlerini, lüks mallar üreten sektörler olarak moda terziliği ile yüksek kültür arasında kurduğu ilginç paralelliği hatırlayalım. Bkz. Bourdieu, 1997.

yanlış bir anlayışın ürünüydü. Kitleler bariz manipülatif amaçları olan kültür ürünlerini bile, amaçlanandan çok farklı saik ve dürtülerle "okuyabilirler"/tüketebilirler, çok farklı şekillerde anlamlandırabilirlerdi. (Şöyle desek çok mu kaba olur? Uyutulan kitlelerin yerini bilinçli tüketiciler almıştı). İdeolojik hegemonya mücadelesi basit bir manipülasyona indirgenemezdi. En önemlisi kitle kültürü adı verilen şeye, pekâla da kültürün demokratikleşmesi denebilirdi; 19. yüzyıldan beri kitlelerin okuma-yazma oranının gittikçe artmasıyla birlikte, eskiden yüksek edebiyat ürünlerine hiçbir şekilde ulaşma şansı olmayan insanların baskı teknolojisindeki ilerlemeler sayesinde bunların ucuz basımlarına ulaşma imkânları artmıştı sözgelimi (Swingewood, 1996). Üstelik bütün bir kültür tarihi anlatısını, "Kapitalizm" adlı tek bir gösteren etrafında sabitlemek de "özcü" ve "indirgemeci" bir yaklaşımdı. (Bu sıfatlar bir zamanlar "burjuva" sıfatının gördüğü "kötü adamlık" rolünü üstlendi.)

Edebiyat başta olmak üzere tüm sanatlar tam bir büyübozumuna (yapıbozumuna da denebilir) tâbi tutuldu. Edebiyat kanonunun oluşturulmasında etkili olan ideolojik tercihler kurcalanıyor (mesela Jusdanis'in Yunanistan özeli üzerinden mükemmel bir örneğini verdiği gibi [1998], kanonla milliyetçilik ideolojisinin oluşumu arasındaki organik bağlar gösteriliyor), ikinci sınıf görülmüş polisiye, bilim-kurgu ve fantezi edebiyatına itibarları iade ediliyor, her geçen gün bir başka değeri bilinmemiş yazar (özellikle kadın ve zenci yazarlar) keşfediliyor ve edebiyat artık, edebiyat bölümlerinde bile ayrıcalıklı bir analiz konusu muamelesi görmüyordu. Reklamlar, filmler, ucuz romanlar, televizyon dizileri, pop şarkıları, siyasi bildiriler, gazete haberleri, video klipler, halkın hayatında daha çok karşılık buldukları için onları analiz etmek, siyasi bakımdan, çok küçük bir azınlığın ilgi alanına giren yüksek edebiyat metinlerini analiz etmekten çok daha anlamlı ve "relevant"tı. (Yine bu baptan, günlük hayatın çeşitli somut veçheleri, mesela futbol, turizm, arabalar, aile ilişkileri, dostluk, kent kültürü, cinsel tercihler vb. üzerinde, kitle kültürü kuramcıları gibi salt negatif yargılarda bulunmak yerine sağlıklı bir yorumbilgisel merakın ürünü olan mebzul miktarda araştırma yapıldı.) Değerli kabul edilen edebiyat ve düşünce ürünleri analiz edildiğinde de, daha çok, içerdikleri cinsiyetçi, ırkçı, seçkinci ve tahakkümcü unsurların teşhiri üzerinde odaklanılıyordu. Bu genel ideolojik demistifikasyon seferberliği sırasında dilin politikliği teşhisinden hareketle, bazı sözcükler fiilen yasaklandı. Artık genel anlamda insanı nitelemek için "he" zamiri değil "he or she" ya da pozitif ayrımcılık yaparak sadece "she" kullanılıyor, "insanlar" değil "kadınlar ve erkekler" deniyor, benim birkaç satır önce kasten kullanarak büyük günah işlediğim "zenci" sözcüğü yerine "siyah" ya da daha iyisi "Afro-Amerikalı"[6] tercih ediliyordu. Son olarak, Said'in çığır

6 Kültürümüze uyarlayıp cümle içinde kullanırsak, "Pascal Nouma, bazı hakemlerin sandığı gibi, zenci değil, Afro-Amerikalıdır [daha doğrusu, Afro-Avrupalıdır]." Bu arada zenci sözcüğünün bizde de infial yaratmasının ilk örneği bu sanırım; halbuki bizim Mehmet Ali Yılmaz gibi ırkçı-

açıcı *Şarkiyatçılık*'ından doğduğu söylenebilecek post-kolonyal eleştiriler, Batı'nın kendisi dışındaki kültürler üzerindeki üstünlük vehminin emperyalist geçmişiyle bağlantısını araştırıyorlardı. Bütün bunlar sağcı akademik çevrelerde büyük infial yarattı, bekleneceği üzre. Özellikle geçmişin büyük kanonik yapıtları karşısında takınılan pervasızca politik, hatta biraz da tepeden bakan yaklaşımlar "Batı Kültürü elden gidiyor, kültürümüze sahip çıkalım" çığlıkları atılmasına yol açtı.[7]

Fırtınanın ne idüğünü az çok çıkardık da rehavet nereden geliyor, diye sorulabilir artık. Önce şunu söylemek gerekiyor: Son iki paragrafta çok kabaca anlattığım gelişmeleri ironi parantezine almış gibi görünsem de küçümsemek kesinlikle haddime düşmez. Kimsenin haddi değil. "Kültür Endüstrisi" başta olmak üzere birkaç odaktan yönlendirilen monolitik bir "kitle kültürü" heyulası yerine, karmaşık ve çok-katmanlı, nihai anlamları ancak verilecek hegemonya mücadelesi içinde belirlenen ve insanların gündelik hayatında yapıp ettikleriyle sıkı sıkıya bağlantılı kültürel süreçlerin analizlerini geçirmek büyük bir teorik başarıydı.[8] Ayrıca yüksek kültürün seçkinci büyüsünden arındırılması, siyaset anlayışının ırk-toplumsal cinsiyet-ekoloji parametrelerinin de devreye sokulmasıyla yalınkat bir sınıf mücadelesi perspektifinin egemenliğinden kurtarılması, popüler kültür ürünlerinin ciddi analiz nesneleri haline gelmesi, gündelik hayat üzerindeki vurgunun güçlenmesi, yüksek kültür ile emperyalizm ilişkisinin hep gündemde tutulması vb. kazanımlardan artık geriye dönüş yoktur. Çileden çıkmış okurun şu sorusu zaman içinde geri dönüp gecenin iki buçuğunun sessizliğinde kulağımda patlıyor: "*Eee, daha ne istiyorsun be adam? Sorun ne öyleyse? Deminden beri ne rehaveti geveleyip duruyorsun?*"

Sorun bir değil, çok. Rehavet de şu: Eleştirel enerji, popüler kültür ürünlerinin hem ideolojik hem de ütopik yanlarını serimleyen derin analizler içinde tükenip gidiyormuş gibi geliyor bana. Bu bapta yapılacak iş de öyle çok ki; tarihte kadri bilinmemiş, akademik jargonla söylersek "çalışılmamış" muazzam miktarda popüler kültür konusu olduğu yetmiyormuş gibi, kültür endüstrisi de (bu "eski" terimi kullandığım için özür dilerim. Ama bunların halk tarafın-

---

larımız daha çok "yamyam" falan derler. Kültürel farklılıktan kaynaklanan bir tercüme sorunu doğdu herhalde burada.

7 Yüzlerce örneği olan bu tepkinin en incelikli ve en güçlü örneklerinden biri için bkz. Bloom, 1994. Bloom, radikalleri *ressentiment*'a kapılmakla suçlayıp, kanonun savunmasına girişiyor, "bizim hâlâ Shakespeare'den, Dickens'dan, Dante'den öğreneceklerimiz var" diyordu çoook özetle.

8 Ben bu başarıda aslan payını Raymond Williams'ın, "hegemonya" kavramını Laclau-Mouffe'dan sekiz yıl önce dirilten, İngilizce'de Bakhtin'i ciddi olarak kullanan belki de ilk eser olan öncü nitelikteki *Marksizm ve Edebiyat* çalışmasına (1977) veriyorum şahsen. Kaldı ki aynı Williams, daha 1958'de de "kültür" kavramı hakkında edilen her sözün, takınılan her tavrın siyasi olmak zorunda olduğunu çok net ortaya koyan şu tesbitte bulunuyordu mealen: "Kültür" kavramı daha en baştan itibaren "sanayi" ve "demokrasi" kavramlarıyla iç içe, bu kavramların göndermede bulunduğu süreçlere bir tepki, bu süreçlerin barındırdığı devasa toplumsal sorun ve çelişkilere getirilen "hayalî/imgesel" bir çözüm olarak gelişmiştir (Williams, 1982: 14-18).

dan değil, işleri bu olan bazı teknisyenler/zanaatkârlar/profesyonel sanatçılar tarafından imal edildiğini de hepimiz kabul ederiz herhalde) her Allah'ın günü kitlelerin en derin özlemlerine hitap ettiği için analiz edilmeye değecek kadar çok tüketilen bir sürü ürün sunuyor. Yani birileri hababam üretiyor, solcu akademisyenler de bu ürünlere yetişip ideolojik analizlerini yaparak hem işlerini hem de siyasi sorumluluklarını yerine getirmiş oluyorlar.

Şimdi zurnanın zırt dediği yer şurası: Bu analizler kimin için yapılıyor, kimin ne işine yarıyor? Türkiye'de bu tarz Kültürel Çalışmalar'ın öncüsü olan Murat Belge'nin yıllar önce yaptığı şu tespit hâlâ geçerli değil mi? "Eleştiri kendine hedef seçtiği davranışla aynı kanalda ortaya çıkamıyorsa 'etkili' olamıyordur... Kültürel hayat 'seçkin olan ve olmayan' kategorilerine kesin bir biçimde ayrıştığı için, seçkin düzeyde yapılan eleştiri, seçkin olmayan kitle kültürünün alıcısının çok uzağında olup bitiyor" (Belge 1983: 433-434). (Kişisel bir anekdot: Yıllar önce üniversitede okurken bir arkadaş o sıralarda çok yaygınlaşmaya başlayan pembe diziler hakkında eleştirel bir şeyler yazmamız önerisini getirince ben de bezgin bir edayla -enerjik gençler efsanesinin hilafına, gençlik bezginlik çağıdır bence- "bu dizileri seyredenlerin okumayacağı, okuyacak olanların da zaten onlar hakkında benzer şeyler düşünüp hissettiği bir eleştiri yazmakla ne demeye uğraşayım?" demiştim de o da beni küçük burjuva sosyalistliğiyle, eylemsizlikle suçlamıştı.) Yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki ayrımın ortadan kalktığı iddiası bir yanıyla doğru olsa da[9] bence çok aceleci bir iddia. Hatta belki şöyle bile denebilir: Bugün sanat pratiğinden çok, sanat eleştirisinin, pop kültürü eleştirisinin kendisi bir seçkincilik olup çıkmış, "kültürel sermaye"nin belki de en önemli bileşeni haline gelmiş durumda. Zira sanat kitlelerle bir biçimde buluşabiliyor da eleştirisi çok yükseklerde cereyan ediyor. Yani nesnel konumu hakkında düşünme yetisini yitirmiş bir eleştiriyle karşı karşıyayız.

Peki ne yapalım, hiçbir şeyi analiz etmeyelim mi? Bu analizlerin kendisi de en azından üniversitelerde okuyan öğrencilere, yani ileride kültür endüstrisinde istihdam edilecek teknisyenlere ulaşıp onları dönüştürmeye hizmet etmiyor mu? Siyaset sadece sokaklara çıkmak mıdır? Son "baba" Marksistlerden Jameson, başka hiçbir toplumda olmadığı kadar "gösterge ve mesajlara doymuş" bu tüketim toplumunda her şey "kültür tarafından dolayımlanır", burada "kültürün her-yerdeliği bir şekilde hesaba katılmadan, bugün siyasi praksisin doğasına ve işlevine dair gerçekçi anlayışlar geliştirilemez" (Jameson, 1979; 1982) demiyor mu? Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndan bu yana, "imaj"ın, bir başka deyişle kültürün siyaset ve ekonomi dahil bütün alanlarını kolonize ettiği bilinmiyor mu zaten? Yine son Marksistlerden Žižek yukarıda değinip geçtiğimiz

9 Özellikle sanat ve edebiyat alanında modernizmden sonra pop kültürle barışmaya dayalı bir estetik hüküm sürüyor. Sinema da *"auteur"*lere rağmen tıpkı roman gibi köken itibariyle popüler bir sanat.

kitabında (2002), Rifkin'den hareketle artık bir "kültürel kapitalizm" döneminde yaşadığımızı, "deneyimin metalaştığı"nı şöyle ifade etmiyor mu?: "Bir nesne ile simgesi-imgesi arasındaki ilişki tersine çevrilmiş durumda: İmge ürünü temsil etmiyor, ürün imgeyi temsil ediyor. Bir nesneyi - mesela organik tarım yöntemiyle yetiştirilmiş bir elmayı, sağlıklı bir yaşam tarzını temsil ettiği için satın alıyoruz... 'Organik gıda' vb. alırken aslında fiilen belli bir kültürel deneyim, 'sağlıklı, ekolojik bir yaşam tarzı' deneyimini satın alıyoruz... artık nesneleri değil, son tahlilde kendi hayatımızı (ömrümüzü) satın alıyoruz. Foucault'nun insanın Benliğini bir sanat yapıtına dönüştürmesi anlayışı, beklenmedik bir biçimde onaylanıyor: Jimnastik salonlarını ziyaret ederek zindelik satın alıyorum, transandantal meditasyon kurslarına yazılarak manevi aydınlanmamı satın alıyorum." Bütün bu tahliller kültürel analizin kendisinin *par excellence* siyasi müdahale haline geldiğini göstermez mi? Evet gösterir, bunlar bir noktaya kadar çok önemli siyasi müdahalelerdir gerçekten de, ama yukarıda da bir ara dendiği gibi, bu süreçleri içeriden yaşayan, onları yaratan, tüketen ve onlara maruz kalan kitlelerle hiçbir *pedagojik* temasın olmadığı bir ortamda etkileri hiç denecek kadar güdük kalır. Walter Benjamin'den beri materyalist bir pedagoji teorisi[10] geliştirme çabalarının (Freire çok önemli bir istisna) akim kalmış olması büyük bir talihsizlik. Pedagoji teriminin kendisi bile alerji yaratıyor postmodern çoğulcu konsensüste. "Demokrasi" ve "(kültürel) fark" terimlerinin fetişleştirildiği, evrenselci-Aydınlanmacı saiklerin gözden düştüğü bir ortamda, kişi ve grupların tercihlerine duyulan felç edici saygı (bu tavır "Öteki'ne saygı" şeklinde kodlanıyor), onları hep kendi terimleriyle "anlama" kaygısı, bırakın herhangi bir pedagoji önermeyi, neredeyse her tercihi demokrasi gereği aynı ölçüde saygın görmeye, "değer" yargısı belirtmekten köşe bucak kaçmaya yol açıyor. Bunun politik karşılığı da bir bırakınız ne halleri varsa görsünlercilik oluyor. Biz Beethoven dinliyoruz, onlar İbo, biz *Seinfeld*'i ya da ne bileyim *Yeditepe İstanbul*'u seyrediyoruz, onlar *Deliyürek*'i, *Çocuklar Duymasın*'ı, biz Caz festivaline gidiyoruz, onlar Müslüm Gürses konserlerine, onlar *Hürriyet*, *Posta* vs. okuyor biz *Radikal İki*... Demokratik çoğulculuğun ve kapitalizmin nimetleri: Her zevke hitap eden kültürel ürün bulmak mümkün. Ayrıca ne yalan söylemeli, biz düne kadar kitle kültürünün uyuşturucuları gözüyle görülen ürünlerden (pop şarkıları, futbol maçları, pembe diziler, sit-comlar, ucuz romanlar, köşe yazıları, mizah dergileri vb.) de "keyif" alıyoruz, bunun utanılacak bir yanı olmadığını öğrendik. (Kitsch'in büyüleyiciliğine Adorno'dan başka direnebilen var mı?) Yani kendimiz de bu ürünleri tüketiyoruz ucundan kıyısından, sadece analiz etmiyoruz, halktan o kadar da kopuk değiliz... Onlar bizim keyif aldığımız başka şeylerden, yüksek kültür ürünlerinden,

10 Bu konuda mükemmel bir yazı için bkz. Buck-Morss, 1985. Yine bu konuda çok önemli şeyler söyleyen Eagleton'ın *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (1981) başlıklı kitabının hâlâ çevrilmemiş olması da hayıflanmaya değer.

modernist edebiyattan, resimden, müzikten, felsefeden, psikanalizden, tarihten bihaberlermiş ya da haberdar olduklarında da onlardan keyif alabilecek donanımdan yoksunlarmış, elden ne gelir? Özel üniversiteler bu konularda ardı ardına kurslar açıyorlar, merak eden gelir. Herkes her şeyle ilgilenmek mecburiyetinde değil.

Yüksek kültürle ilgilenmeyi bu şekilde bir tercih sorunu haline getirmek, halkın büyük çoğunluğunun bunlarla ilgilenebilmesinin önündeki son derece maddi engelleri görmezden gelmek demektir. Ayrıca evet, insanlığın ne kadar aşağılıklaşabileceğini kendi dolaysız deneyimlerinden de bilebilen insanın, ne kadar yücelebileceğini de görebilmesi için yüksek kültürle de ilgilenmesi, edebiyatla, sanatla, düşünceyle, bilimle kendi dertleri doğrultusunda hemhal olması şarttır. Tamam, "tarihte hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık ürünü olmasın", sıradan insana çektirilen eziyetle beslenmiş olmasın" (Benjamin, 1993). Ama Adorno'nun *Minima Moralia*'nın o nefis "Kurunun yanında yaş da" fragmanında dikkat çektiği gibi, "Kültürel eleştirinin en eski ve en merkezî motiflerinden biri, yalan konusudur: Kültür, insana yaraşan bir toplumda yaşandığı yanılsaması yaratmakta, bütün insan ürünlerinin temelinde yatan maddi koşulları gözlerden saklamakta ve rahatlatıp uyuşturarak, varoluşun kötü ekonomik belirleniminin sürüp gitmesine hizmet etmektedir... Gelgelelim, davranışlarımızda bu ilkeye radikal bir biçimde bağlı kalırsak eğer, yanlış olanla birlikte doğru olanı da silmiş, evrensel pratiğin dışına -güçsüzce de olsa- taşma çabalarıyla daha soylu bir dünyaya ilişkin bütün o hayalci tasarıları da yok saymış ve böylece kültürün dolaylı olarak hizmet ettiği söylenen o barbarlığı en dolaysız biçimde çağırmış oluruz" (Adorno, 1998: 45-46). "Daha soylu bir dünyaya ilişkin bütün o hayalci tasarılar"ın sahiplerinin, yani kendine solcu diyen herkesin, kitlelerin bu anlamda kültürle hiç bağlantısı kalmamasından radikal bir rahatsızlık duymaması mümkün değildir. Ütopya'nın *topos*'u, yuvasıdır Kültür. Žižek meseleyi çok güzel ifade ediyor: Faşizmin "kültür lafını duydum mu silahıma davranıyorum"; kültürü silahlardan çok daha etkin bir biçimde tahrip eden kapitalizmin "kültür lafını duydum mu çek defterime davranıyorum" dediği yerde, Sol'un "silah lafını duydum mu kültüre davranıyorum demesi gerekir (Žižek, 2001: 174-175). Sol, yüksek kültür karşısında şüpheci bir tavır takınmayı, bu kültürün iktidarla suçortaklığını vurgulamayı vazeden negatif yorumbilgisi kutbunda donup kalamaz; kültürün Özgürleşme'yle, Aydınlanma'nın (başta da Vico'yla Herder'in) "kendi kendini yaratan insan" mitolojisiyle (mitoloji burada pejoratif anlamda kullanılmıyor) bağını tekrar tekrar gösterip işleyecek pozitif yorumbilgisi kutbuna mutlaka geçmek ve işlediklerini asıl muhataplarına iletmenin bir yolunu bulmayı başarmak zorundadır. Say'ın girişimi bana biraz da bunları hatırlatıyor. Ben Jameson'ın aksine kültürü analiz ederken Değer sorununun gündeme gelmesinin kaçınılmaz olduğunu, mutlakçı olmayan, ama öneride bulunmaktan, insanları oraya değil

de buraya çağırmaktan ürkmeyen, tam da tercihleri tartışma konusu haline getirebilen bir Ahlâk tahayyülü geliştirmek gerektiğini iddia ediyorum. Demokrasi, her görüşün saygıdeğer kabul edildiği, hiçbir hayat tarzına otantik olduğu için ilişilmediği bir rejim yerine, bir şekilde bazı tercihlerin, bazı kültürel örüntülerin, yaşam tarzlarının hiç de saygıdeğer olmadığını söyleyebildiğin, bunları kıyasıya eleştirebildiğin bir rejim değil midir?

Bu noktada Kültürel Çalışmalar'ın, yüksek kültüre -haklı saiklerle- göstermediği hoşgörüyü, popüler kültüre, farklı yaşam tarzlarına, günlük hayata vs. fazlasıyla gösterdiğini söylemek gerekir. Kitle kültürü adı verilen pratiklere yöneltilebilecek çok ciddi eleştiriler vardır. Bir kere, Jameson'ın ısrarla vurguladığı gibi, bu pratiklerin bir manipülasyon boyutunu kesinlikle içerdikleri vurgusu tekrar devreye sokulmalıdır. Jameson bu iddiayı, Adorno ile Horkheimer'ın sanatı, Stendhal'den aldıkları bir terimle *promesse de bonheur*, yani mutluluk vaadiyle tanımladıklarını hatırlatarak şöyle serimliyor: "Stendhal'in formülünün gücü, kurucu tamamlanmamışlığını vurguladığımız zaman anlaşılır: Sanat mutluluk değildir, mutluluk *vaadi*dir. 'Estetik yüceltimin sırrı, mutluluğu tutulmayan bir vaat olarak temsil etmesindedir'. Demek ki Kültür Endüstrisi ürünlerinde sahici olmayan şey, içerdikleri deneyim kalıntıları değil, cisimleştirdikleri mutluluk ideolojisidir: Haz ve mutluluğun çoktan varolduğu ve tüketime hazır olduğu anlayışıdır" (Jameson, 1990: 147). Bu mutluluk ideolojisini cisimleştiren kitle kültürü ürünleri, öncelikle insanların toplumun dönüştürülmesi ihtiyacını hissetmesini önledikleri için manipülatiftirler.

Belki de bütün bu ürünleri "kitle kültürü" değil, kitle "eğlence"si başlığı altında ele almak gerekir, Arendt'in önerdiği gibi. Eğlence de kendi başına itiraz edilecek bir şey değildir, insan olan herkes buna ihtiyaç duyar, buna burun kıvırmak da züppeliktir. O zaman sorun nedir? Arendt'i izleyelim: "Eğlence endüstrisinin sunduğu mallar, mükemmellikleri yaşam süresine mukavemet yetenekleri ile ölçülen ve dünyanın demirbaşları haline gelen "şeyler", yani kültürel nesneler değildir. Tıpkı diğer tüketim malları gibi yazgıları kullanılıp bir tarafa atılmak olan tüketim mallarıdır... Sorun eğlence endüstrisinin geçmiş ve şimdiki kültür alanını yağmalamasıdır. Kitle toplumu kültürel nesneleri müsadere etmeye başladığında kitle kültürü ortaya çıkar... Bu da kültürün kitlelere yayılması değil, kitle eğlenecek diye kültürün yok edilmesi demektir" (Arendt, 1996: 243-245).

O halde o büyük sorun bütün çözümsüzlüğüyle hâlâ bizimle: Kültürün kitlelere sahiden yayılmasını, yüksek kültür adıyla bilinen o özerk alanın sahiden demokratikleştirilmesini sağlayacak devrimci bir pedagoji nasıl geliştirilebilir? Kapitalizm bütün kültürleri tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar birbirine benzetirken, bu kültürü *yorumlamakla* yetinmeyip *kullanmayı*, kullanırken dönüştürmeyi de becerebilen bir kültürel politika nasıl oluşturulabilir? Say "naif" ama toplumla bağ kurmayı başarmış olmanın getirdiği manevi huzura da sahip

girişimiyle, bu yolda çok mütevazı bir katkıda bulunuyor. Başka neler yapılabilir? Bunlar uzun ince tartışmaların konusu. Belki şu söylenebilir: Sol entelektüeller sadece yorumcu sıfatıyla değil üretici-yaratıcı sıfatıyla da daha fazla çıkmalılar kültürel sahneye. Kültür endüstrisinin sahte mutluluk ve hazlarını analiz etmeye ayırdıkları mesai kadar, bu endüstri içinde ve dışında eğlence, sanat ve düşünce üretmeye çalışmalılar. Bir kültürel ürünü eleştirmenin en iyi yolu, onunla aynı mecrada ona alternatif, ondan daha iyi bir ürün sunmaktır çoğu zaman. Demin bir yerlerde *Yeditepe Istanbul* dizisinden bahsetmiştik. Başka dizilerin yontulmamışlığını, hamlığını, bayağılığını, siyaseten yanlışlığını bir sürü "sıradan" insan, onlara dair eleştiriler okuyarak değil, senaryosunu Ali Ulvi Hünkâr'ın yazdığı bu dizi sayesinde *hissetmemiş* miydi sizce? Say'lar ve Hünkâr'lar çoğalmalı diyorum şimdilik.

Hariçten gazel bu kadar.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor (1998) *Minima Moralia*, (çev.) Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, Metis , İstanbul.

Arendt, Hannah (1996) "Kültürdeki bunalım: Toplumsal ve politik anlamı", *Geçmişle Gelecek Arasında* içinde, (çev.) B. S. Şener, İletişim, İstanbul.

Belge, Murat (1983) "Popüler kültür eleştirisinin güçlüğü", *Tarihten Güncelliğe* içinde, Alan, İstanbul.

Benjamin, Walter (1993) "Tarih kavramı üzerine", Nurdan Gürbilek (y.h.) *Son Bakışta Aşk* içinde, 39-49.

Bloom, Harold (1994) *The Western Canon*, Harcourt, Brace & Company, New York.

Bourdieu, Pierre (1996) "Moda terziliği ve yüksek kültür", *Toplumbilim Sorunları* içinde, (çev.) Işık Ergüden, Kesit, İstanbul.

Buck-Morss, Susan (1985) "Walter Benjamin - The Revolutionary Writer, I-II", *New Left Review*, 1/128-129, 50-75 ve 77-95.

Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, Londra.

Jameson, Frederic (1979) "Reification and utopia in mass culture", *Social Text*, I, 130-148.

Jameson, Frederic (1982) "Interview [With L. Green, J. Culler and R. Klein]", *Diacritics*, c. 12, 72-91.

Jameson, Frederic (1990) *Late Marxism*, Verso, Londra.

Jusdanis, Gregory (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (çev.) Tuncay Birkan, Metis, İstanbul.

Stauth, Georg ve Turner, Bryan S. (2000), "Nostalji, postmodernizm ve kitle kültürü eleştirisi", Mehmet Küçük (y.h.) *Modernite Versus Postmodernite* içinde, 3. Basım, Vadi, Ankara, 405-424.

Swingewood, Alan (1996) *Kitle Kültürü Efsanesi*, (çev.) Aykut Kansu, Bilim ve Sanat, Ankara.

Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford.

Williams, Raymond (1982) *Culture and Society 1780-1950*, Pelican Books, Harmondsworth.

Žižek, Slavoj (2001) "Çokkültürcülük ya da çokuluslu kapitalizmin kültürel mantığı", (çev. Tuncay Birkan), *Defter*, c. 14, no. 44, 145-175.

Žižek, Slavoj (2002) *Lenin's Wahl: Ein Theologisch-Politisches Traktat*, basılmamış manüskri.

Bir kavramın bunalımına dair düşünceler: Tarih karşısında kültür kavramı

*Suavi Aydın**

Kültür kavramı, bilimlerin Batı'daki yakın tarihinin eşliğinde, esas itibariyle bir tarihsellik problematiği içinde anlaşılması gereken ve kavram üzerinden yürüyen temel çatışmanın kavramın tarihle ilişkilendirilmesi bakımından ortaya çıktığı sorunlu bir kavramdır ve bunun yanında, birçok tanımlanış biçimi ve bir çok yaklaşım tarafından farklı algılanışı ile toplumsal bilimler yazınında kavramsal bir atıf çerçevesi olarak sorunlu bir yerde durmaktadır. Kavramın her türlü ele alınış biçimi bir tür indirgemecilik ile malûl göründüğünden, kavramın ciddi bir eleştiriye tâbi tutulması ve kullanılabilirliğinin sınanması acil bir ihtiyaç olarak önümüzde durmaktadır.

Kavramın tarihine bakıldığında 18. yüzyıldan beslenen fakat 19. yüzyılda netleşen bir kırılma hemen göze çarpar. Bu kırılma, Orta ve Doğu Avrupa'da gelişen tarihselci kültür anlayışı ile Anglo-Sakson kaynaklı yapısal-işlevselci kültür anlayışı arasındadır. 19. yüzyılın geleneksel dünya egemenleri için tarihselci kültür anlayışının gereği yoktu; aksine onların dünya kurguları bakımından bu anlayış zararlı bile olabilirdi. O yüzden onlar diğerini, tarihi dışlayan bir kültür kavramını ve dolayısıyla antropolojik olanı beslediler. Fransa, İngiltere ve Amerika'daki akademik gelenek bu anlayışa dayandı ve gelişti. 19. yüzyılın mağdurları ise, kendi siyasi varlıksal-meşruiyetlerini dayandırabilecekleri ve kendilerine "dünya egemenleri" karşısında ideolojik bir pozisyon yaratacak zemini aradılar ve orada tarihselci kültür kavramını buldular. Bu kavramın işeyararlığı, onun 18. yüzyıl Alman idealizmi tarafından "ulusal olan"la özdeşleştirilmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla Anglo-Sakson kültür kavramı Anglo-Sakson dünyasına dışsal bir şey olarak kurgulanırken, Almanların kültür kavramı alabildiğine içsel ve özgül bir anlayışa dayanak olması bakımından

(*) Hacettepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü.

"fark"ı esas alır. Ulus-kültür özdeşliğine yönelen düşünme tarzı, ister istemez "tarihli" bakmayı gerektirir. Bu özdeşlik ve içebakış, kendisini milliyetçi bir ideolojik çerçevede izan etmek durumundadır. Hiçbir ideolojinin, milliyetçilik kadar tarihe ihtiyacı olmamıştır ve bu yüzden milliyetçi söylemler ister istemez tarihselcidir (Vali, 1996: 23).

Tarihselci "kültür"e doğru: Kültür tarihi, arkeolojik kültür ve kültür çevresi (*kulturkreis*) kuramı

Bu noktaya ulaşıncaya kadar Alman idealizminin önemli bir yol katetmesi gerekmiştir. Zira 18. yüzyılda, Almanya henüz birliğini sağlamamışken, birçok Alman devletindeki aristokratik seçkinlerin Alman geçmişine bakışı, "ulus" nosyonu bakımından oldukça yetersizdi; geçmiş, Roma antikitesi ile bağ kurabildiği ölçüde önemli ve anlamlı bir geçmişti. Eski aristokrasilerin ortadan kalkmasıyla, Napoleon savaşları sırasında ve sonrasında, ulusal kimlik arayışı ve Almanya'nın kültürel ve siyasal birliği için mücadele başladı. 1871'den sonraki olaylar ise, Avrupa'da gerilimi artırdı ve ulusal duyguları ateşledi. 19. yüzyılın sonunda, yükselen Alman burjuvazisi, "*biz genç Grekleri ve Romalıları değil, genç Almanları eğitmeliyiz*" diyen II. Kaiser Wilhelm tarafından başlatılan ulusal geçmiş arayışına topyekün katıldılar (Hârke, 1995: 54; alıntı için bkz. Smolla, 1984: 12).

Alman romantizminde ulus, Tanrı'nın özel vasıflarla donattığı insanın en *doğal* bölünmesidir. Her insan ait olduğu ulusun ayırdedici karakterini saf ve dokunulmaz biçimde korumak zorundadır. Bu tanrısal bir zorunluluk olduğundan uluslar birbirleriyle asla birleşemezler. En iyi siyasal düzen, bu yüzden, Tanrı'nın ayrı ayrı varolmalarını buyurduğu *doğal varlıklar* olan ulusların kendi devletlerini kurduklarında erişilecek olandır. İçinde birden fazla ulusun bulunduğu devletler doğal değildirler ve çürümeye mahkûmdurlar (Kedourie, 1971: 51-2). Aslında İbrahimî dinlerin, kavimlerin ve farklı dillerin varlığını açıklamak için başvurduğu temellendirmenin çağdaş bir versiyonudur bu. *Eski Ahit*'e göre Tanrı, insanların bir olan dilini, Babil kulesine inerek orada karıştırmış ve insanları yeryüzüne oradan dağıtmıştı (Tekvin, 11: 1-9).

Ulusal geçmişin inşasında ve bu inşa sırasında merkeze "kültür" kavramının konulmasında başlıca rolü, ulusu bu türden bir verili varoluş biçimi olarak tasarlayan Alman idealizminden bayrağı devralmış olan Alman Tarih Okulu üstlenir. Bu okulun felsefi temeli Herder'in (1744-1803) tarih görüşüne dayanır. Herder'e göre tarihsel gerçeklik alanında doğa bilimleri anlamında bir "genellik" ve tarihe yön veren ideler aramak boşunadır. Herder'e göre tarih alanı "kendine özgü ve tekrar etmeyen olaylar" alanıdır ve "tarihe şekil veren en önemli şey, onun genelliği değil bireyselliğidir" (Herder, 1872: 69'dan akt. Özlem, 1994: 22). Tarihte ideler hep değişirler. Sadece o çağ için geçerli olmak üzere her çağın kendine özgü ideleri, yaşam tarzı, ekonomisi ve kültürü vs. vardır. Bu nedenle her çağ, her

halk ve her ulus kendinde *tikel bir bütün*dür. Bu tikel bütünleri birarada görmemizi sağlayacak "tarihsel ilerleme" ise, Aydınlanmacıların ortak insanlık ideali ve buna bağlı "uygarlık" kavramlaştırmasının aksine, yoktur. O halde bu gerçeklik alanında yapılabilecek tek şey, her tek özgül bütünü, yani her çağı, dönemi, ulusu, "kendi tekliği, özgüllüğü ve benzemezliği" içinde değerlendirmektir (Özlem, 1994: 22-3). Bu nedenle ulusal tarihler ve ulusal tarihçilik yaklaşımı, ister istemez tikel ve özgücü bir yaklaşımı benimsemektedir. Ancak Herder ve izleyicilerinin "ulusal bir tarih"ten bahsetmek için önemli bir ön koşulu vardır: Tarihsel varlığı görülebilir olan o halkın kendi tarihine özgüllüğünü veren tinini (*volksgeist*) koruması (Rich, 1970: 23). Bahsedilen, doğrudan doğruya Alman romantizminin "kültür" kavramından anladığı şeydir. Çevrilemez-aktarılamaz ve bu nedenle biricik/benzersiz bir ortak değerler dünyası... Herder'le birlikte "*volk*" (halk) ve "*nation*" (ulus) kavramlarının eş anlamda kullanılışına da şahit oluruz (Sundhaussen, 1973: 32). Bu eşanlamlılık, bundan sonra temel bir kullanım biçimi haline gelir. Dolayısıyla bütünlüğü kastedilen şey "halk" kavramı üzerinden doğrudan doğruya "ulus"un kendisidir. Burada artık o ulusu diğer ulusal varlıklardan ayrı kılan, bu arada ona "ruhunu veren", yani onu ayrı bir ulus yapan diğerlerine benzemeyen bir manevi dünyanın "tarihi" ve bu tarihin yapıcısı rolünde onun "farklı kültürü" öne çıkmaktadır. Alman romantizminin temsilcileri, *volksgeist*'ı bir halkın ortak bir kökene varıncaya kadar izleyebileceği, ortak bir tarih ve kültür yoluyla ulaşılabilen metafizik bir çıkarım olarak görürler (Hayes, 1937: 233).

Hiç kuşku yok ki burada halktan kastedilen, 'saf halk', yani kozmopolit etkilerle bozulmamış olduğu varsayılan kırsal dünyanın insanıdır. Ulusa ait olan, değişmeden gelen ve içinde tarihselliği barındıran kültürü taşıyan işte bu kırsal dünya, yani köylülüktür. Kentliler ise, "ulusal olmayan", daha "evrensel" ya da kozmopolit bir "yüksek kültür"ün tüketicisidir (bkz. Mardin, 1971). 'Halka' yani 'köylüye' doğru yönelen 18. yüzyılın bu romantik eğilimi, öncelikle etnoloji, folk çalışmaları (*volkshunde*), Alman filolojisi ve Alman tarihi çalışmaları başta olmak üzere "beşerî bilimler"in önem kazandığı Almanya'da, esas olarak kökenleri ve farklılıkları kavramaya yönelmiştir (Hârke, 1995: 54).

Bu romantizmin ötesinde tarih felsefesi üzerinden kültürle tarih arasında kurulan doğrudan ilişki, "tarihli olmayı" başlıbaşına bir değer haline getirmiştir. Tarihli olmak, aynı zamanda "kültür yaratıcısı" olmak; dünyanın beşerî/tinsel yapısının kurucu öğelerinden biri olmak demektir. Ancak "kültür sahibi" olmayan halklar da vardır. Bunlar, sadece biyolojik insanlar olarak, beşerî özü ve onun en önemli göstergesi olan "kültür"ü taşımazlar. Başlangıçtaki doğal durumlarını sürdürerek, "tarihsiz" bir varoluş örneği sergilerler. Bu halleriyle, bir taraftan yönetilmesi ve eğitilmesi gereken "moralsiz" topluluklardır. Almanca'da bu durum, *Kulturvölker* (kültür halkları) ve *Naturvölker* (doğal halklar) kavramlarıyla anlatılır. Özetle burada, kültür sadece kültür halklarına öz-

gü bir niteliktir (Hachmann, 1987: 12). Kültür halkları, kendilerine ait kültür tarihi ile beşerî varlığın öğeleri haline gelirler ve 19. yüzyıl siyasi tablosunda, yabancılaşmalarından kurtularak "ulus" halinde kendi özlerinden türemiş bir *bütün* olarak tecessüm ederler. Tarihi "uluslar" ve onlar arasındaki mücadele yapmaktadır ve güçlü olan uluslar, aynı zamanda en yüksek "moral" değerlerin de sahibidirler.

Kültür kavramı ve onun türevi olan ulus kavramı böyle kurulduğu zaman, kendi ulus-devletinin peşinde olan ya da kendi devletini korumak/kurtarmak misyonuyla durumdan vazife çıkarmış bütün milliyetçiliklerin bundan yararlanması da kaçınılmaz olur. Bütün milliyetçilikler, kendi kültürlerinin ve dolayısıyla uluslarının bu beşerî tablo içinde bir aktör olarak yer almayı hak ettiğini ispat peşine düşerler. Bir "kültür halkı"nın sözcüleri olarak her biri, bu ispatı yeniden kurulmuş bir tarihte ararlar.

Bu öylesine içselleştirilmiş bir savunma aracı haline gelmiştir ki, 19. yüzyılın sonlarından itibaren bütün siyasi argümanların "kültür tarihi" denilen bir alan içinden devşirildiği, bütün meşrulaştırmaların bu tarihe dayandırıldığı bir politik-diplomatik alan olağan bir çerçeve olarak karşımıza çıkar. Öyle ki, kültür tarihi yaklaşımı siyasal tarih yazımına her zaman destek olmuş; hatta siyasi tezler, çoğu zaman kültürel jeneolojiler yoluyla savunulmuştur. Örneğin Lausanne'da Türk delegasyonu Musul sorunu ile ilgili görüşmelerde sıklıkla bu bölgenin *kültürel* olarak Türkiye ile bağına vurgu yapmıştı. İsmet Paşa, Lausanne'da şunları söylüyordu (akt. Meray, 1969: 345-6):

> ...İngiliz memurlarınca bölge halkına çıkartılan bütün bildiriler Türk dilinde ve İstanbul Türkçesiyle yazılmıştır.(...) [G]erçekte, Musul'da konuşulan Türkçe Anadolu'da konuşulan Türkçenin tıpkısıdır (...) ...Anadolu Türkleri, Türkmen diye adlandırılan topluluk içinde bulunmaktadırlar; Musul Türkleriyle Küçük Asya Türkleri arasında yapılmak istenen ayırma, hiç bir sağlam temele dayanmamaktadır. Kürt halkının İran kökenli olduğu öne sürülmüştür; oysa bu iddiayı Kürtlerin Turan kökenli olduğunu kabul eden, *Encyclopaedia Britannica* yalanlamaktadır. Zaten, Anadolu'yu tanıyanlar bilirler ki, gerek töre, gerek gelenek ve görenek bakımından, Kürtler, hiç bir yönden Türklerden farklı değildirler; ayrı dilleri konuşmakla birlikte, bu iki halk, soy, inanç ve görenek bakımından tek bir bütün meydana getirmektedir...

Kültür tarihi yaklaşımının en önemli ayağı, hatta zaman zaman biyolojik ("ırkçı") temellendirmelere yardımcı olan antropolojik verilerin ışığında, arkeolojik esaslı kültür tarihleri olmuştur. Kültür tarihi arkeolojisinin temel varsayımı, bugünkü halklarla (özellikle "uluslar"la) ilişkili farzedilen farklı arkeolojik kültürlerin, monolitik, tekil bütünlükler çerçevesinde, geçmişin inşası için temel alınmasıdır. Dolayısıyla bu tarz bir arkeoloji yaklaşımının temel sorunu "köken izlemek" olmaktadır. Birçok durumda kültür tarihi yaklaşımı, kimlik

bilinçlerini berkitmek isteyen ve siyasi varlıklarına meşru bir temel arayan çağdaş ulusal ve etnik gruplar için uzun soykütüklerinin inşasını kolaylaştırdı. Böylesi bir geçmiş projeksiyonu, esas olarak bugünün bakış açısından, yani "ulus" ve onun "kültürü" tarihsel bir veri olarak kabul edilerek oluşturulmaktaydı (Jones ve Graves-Brown, 1996: 4).

Arkeolojik kültür kavramı, belirli tipte mamûllerin, iskân ve ölü gömme biçimlerinin, ayrı bölgeler halinde toplanma eğilimi içinde olduğunu ve bu buluntuların "biraradalığı"nın *kültür* olarak tanımlanması gerektiğini ima eder. Kossinna 1911'de yayımladığı *Die Herkunft der Germanen*'de ("Germenlerin Kökeni"), bu biçimde kesin olarak tanımlanmış kültür alanlarının, kuşku götürmeyecek biçimde, özgül grupların yaşam alanıyla çakıştığını öne sürer. Böylelikle kavram, kültürü belirli bir halkın, ötekilerden farklı tarihsel yürüyüşüne eşlik eden tinsel varlık olarak tanımlayan tarihselciliğin, maddi alandaki karşılığını sağlar. Orta ve Doğu Avrupa'da etnisitenin eşdeğeri olarak görülen arkeolojik kültür kavramının I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Almanya'da milliyetçiliğin yükselişine eşlik etmesi bir tesadüf değildir (bkz. Dolukhanov, 1998: 46-49). Bilhassa kavramı derli toplu biçimde vaz'eden ve Alman milliyetçiliğine arkeolojik argümanlar sunan Gustaf Kossinna, yine *Die Herkunft der Germanen*'de, arkeolojiyi en "ulusal" bilim olarak ilan eder ve eski Germenlerin arkeolojik araştırmaya "en ziyade mazhar" bir halk olduğunu öne sürer (Trigger, 1989: 162-3). Leo Klejn'e göre, kazılar yoluyla "kültürel süreklilik"i görmeye ve halkların (*ethnie*'lerin) göçünü izlemeye çalışan Kossinna "kültürel gelişme"nin yasalara bağlanabilecek bir düzenliliği olduğuna ve arkeoloji yoluyla tarihsel insanın mümkün olduğuna inanıyordu (Krosigk, 1981: 91). Nazi öncesi Alman milliyetçiliği ve Nazi dönemi Almanyası'nın ideolojik formasyonunda Kossinna'nın bulguları önemli bir dayanak noktası oluşturuyordu. Kossinna'nın Alman milliyetçiliği ile Nazi ideolojisini birleştirdiği nokta, Klejn'in Kosinizm dediği çerçevenin kültürleri etnisitenin kaçınılmaz bir aynası olarak göstermesi ve maddi kültürdeki benzerlik ve farklılıkların doğrudan doğruya etnik benzerlik ya da farklılıklara tekabül ettiğini tartışılmaz bir aksiyom olarak kabul etmesidir; Kossinna'ya göre kültürel süreklilik, aynı zamanda etnik sürekliliktir. Bir taraftan da Kossinna'nın, Alman milliyetçiliği ve Nazilerce tevarüs edilen görüşlerinde kültürel ve etnik varyasyonlar, ırksal farklılıklara işaret eder. Hint-Avrupalıların kök halkları ve dolayısıyla Almanların ataları, sarışın Nordik (ya da Aryen) ırk grubuna mensuptur ve bu ırksal özellikler insan davranışının (kültür yaratıcılığının) temel belirleyicileridir. Bu noktada ırk-kültür-etnisite ilişkisi/bütünlüğü kuramsal olarak sağlanmıştır. Artık "ırk" da, tıpkı halkların ya da kabilelerin sürekliliğini gösteren bir öğe olarak görülen "arkeolojik kültür" fenomeni gibi kritik bir öğe haline gelmiştir ve kültür kavramını doğrudan doğruya içinden barındıran arkeolojik katmanlarla ırk kavramı arasındaki doğrudan bağlantı tartışmasız biçimde kurulmuştur

(Jentgens, 2001: 16). Kossinna burada Klemm'in *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*'ta ("İnsanlığın Genel Kültür Tarihi") (1843-52) temellendirdiği "kültür halkları" (*Kulturvölker*) ve "kültürel olarak edilgen halklar" (*Naturvölker*) ayrımıyla birleşir. Kossinna'nın Nazilerce benimsenen temellendirmesine göre, Schleswig Holstein bölgesi Avrupa'nın ve Yakın Doğu'nun kültürel gelişim merkezidir ve kültürel yenilikler bu bölgeden çevreye göçler yoluyla yayılmıştır. Zira daha gelişkin kültürlerin biyolojik bir üstünlüğün ifadesi olması yüzünden, kültürel yenilikler yayılma (*diffusion*) yoluyla değil, ancak göç yoluyla bir bölgeden diğerine yayılabilirdi. Hint-Avrupalıların göç dalgaları da güneye ve doğuya doğru olmuş ve oraların yerli halklarına uygarlığı öğretmişlerdi; ama Almanlar anayurtlarında kalarak ırken en saf biçimlerini korumuşlar, bu yüzden de bütün Hint-Avrupa halklarının en yeteneklisi ve yaratıcısı olabilmişlerdir. Ayrıca Kossinna, arkeolojiyi tarihsel toprak haklarını temellendiren bir araç olarak görmüştür. Nerede "Alman" maddi kültür unsurlarına rastlanırsa orası eski Alman toprağı olarak ilan edilmiş ve buralarda modern Almanya'nın hakkı olduğu ya da buraları geri alma hakkına sahip olduğu iddia edilmiştir (Trigger, 1989: 164-7). 1918 Versailles Barış Konferansı'nda Almanya ve Polonya'nın hak iddia ettikleri topraklar için, Kossinna ile onun Polonyalı öğrencisi J. Kostrzweski'nin aynı arkeolojik argümanları kullanmaları ilginçtir (Dolukhanov, 1998: 47).

Arkeolojik kültür anlayışı ile kültür çevresi (*kulturkreis*) kavramı arasında yakın ilişki vardır. Zira bu kavram kültür tarihçiliği içinden üretilmiştir. Avusturyalı "kültür çevresi kuramcıları"na göre kültürlerin gelişimi ve yayılması ancak "kültür çevresi" formlarından görülebilir. Buna göre kültür çevresi, belirli bölgelere ait karakteristikleri gösteren kültür öğelerinden oluşan ve esas olarak bu öğelerin ortak olarak işgal ettiği alanla sınırlanmış belirli bir kompleksi ifade eder. Söz konusu öğeler hem "maddi" kültüre hem de "manevi" kültüre ait olabilir. Bu haliyle kültür çevresi kavramı, çok geniş bir coğrafi saha içinde kurgulanabileceği gibi, görece küçük bir bölgeyi de anlatabilir (Ibler, 1987: 113). Öyle ki, Alman milliyetçiliği bütün Almanca konuşulan sahayı bir "kültür çevresi" olarak kurgulamış ve arkeolojiyi kullanarak bu kültür çevresinin Almanlığını ispata girişmiştir.

Yukarıdan verilmiş bu kültür ve ulus tariflerinin en önemli sonucu, kendilerini bu kavramlarla temellendiren ulus-devletlerin hâkim oldukları siyasi coğrafyayı bu kavramlara uydurmaya çalışmaları olmuştur. Türdeş bir kültürü paylaşan tek bir ulusun yaşadığı siyasi coğrafya olarak tanımlanabilecek ulus-devletin bütün dikkati ve çabası, bu türdeşliği sağlamaya yöneldi: Mazzini'nin dediği gibi, "İtalya devletini kurduk, sıra şimdi İtalyanları yaratmaya geldi"!

Bu kurgunun en önemli ve vazgeçilmez aracının tarih olacağı aşikârdır. Alman tarihselciliğinde insanın varoluşunun dolaysız biçimde onun "ulusallığı"na iliştirilmesi, doğal hukuk anlayışını ve ortak insanlık değerlerine dayalı

hümanist anlayışı hükümsüz kılmıştır. Ancak söz konusu "ulusallık" mitolojik ve kurgusal göndermelerle kendini kurabilen bir doğaya sahiptir. Bu kurgusallığın güzel bir örneğini Belçika tarihyazıcılığı verir. Ancak 1830'da ortaya çıkan Belçika monarşisi, bir Belçika kimliği inşa edebilmek için, bu tarihsel bilincin Ortaçağ kurumlarına (Ortaçağ burjuvazisine, lordlarına ve feodal prensliklerine) doğru geri izlenmesi hiç de mümkün olmadığı halde, Henri Pirenne'e 5 ciltlik bir "Belçika Tarihi" ısmarlamıştı ve Pirenne bu "tarihi" yazdı (Cantor, 1992: 33). Ulus-devletle ve çerçevesi ulus-devlet tarafından çizilen modernleşmeci-kalkınmacı dünya görüşü ile birlikte, sekülarizasyonla tam tersinin inşa edilmiş olduğu iddiasına karşın, bu kez "dünyevi mitosların" bezediği bir toplumsal geçmiş algısına geri dönülmektedir. Burada insan, salt doğmuş olmakla kazanması gereken hakları, ideolojisi efsanevi ve çağdaş birtakım mitoslarla kurulan bu imgesel ulusun bekâsına feda etmekte; insanın varoluş şartları tamamen bu "ulus"un varoluş şartlarıyla eşitlenmekte ve insan varlığı "ulus"un (ve onun devletinin) varlığına bağlanmaktadır.

Buradaki tarihlilik durumunun bir sosyal tarihe bağlanamayacağı, aksine tarihin, kendi devletine doğru yürüyen bir "ulus"un, dünya-tarihsel bir uluslar mücadelesi içinde yol alışı biçiminde kurulduğu açıktır. Tarihli kültür kavramının bu noktadaki talihsizliği, onun aslında tasarımlanmış bir planın özsel aktörü olarak, ulusun devletine vardığı noktada tarihin de bittiği imasını da içeren "tarihsiz" doğasıdır. Tarihselciliğin ördüğü kültür kavramı, kavramsal yeterliliği bakımından bu paradoksla malûldür. Çünkü burada artık kendi başına bir "kültür"den çok, verili bir "milli kültür" kavramı geçerli ve anlamlı hale gelmektedir.

Tarihselci kültür anlayışının etnisiteden hareketle, onun ereksel hali olan "ulus" olma durumuna bitiştirdiği kültür kavramı, yani "milli kültür", 19. yüzyıldan itibaren bütün geç uluslaşma hareketlerinin milliyetçi tasarımlarında merkezî bir rol oynamıştır. Türkiye'de kültür kavramının bu biçimde kullanılışını ilkin Ziya Gökalp'te görüyoruz. Ancak Ziya Gökalp'in önemli bir sorunu vardır: Bir taraftan bir "milli devlet"e ihtiyaç ve ona doğru yol alan tarihsel süreç dururken, öte yandan Osmanlı-Türk dünyasının acil Batılılaşma gereği durmaktadır. Bu koşullarda Gökalp, kültür ("hars") kavramıyla uygarlık ("medeniyet") kavramı arasına bir çizgi çekerek, ama kavramları birbirinin tamamlayıcısı olarak kurmak suretiyle ikisini de erekselleştirmiştir. Bu erekselleştirmede kültür özsel bir konumda iken, uygarlık sadece bir zorunluluktur. Bu belirleme konjonktürün getirdiği özgün bir duruma işaret eder. Gökalp'e (1964: 5) göre kültür, bir toplumun bütün bireylerini birbirine bağlayan, yani aralarında dayanışmayı sağlayan kurumların tamamıdır. Gökalp, kültüre "milli"lik atfederken, uygarlığı "uluslararası" sayar. Gökalp (1964: 23) bu ikisi arasında şöyle bir ilişki kurar:

> Her kavmin iptida yalnız harsı vardır. Bir kavim harsen yükseldikçe siyasetçe de yük-

> selerek kuvvetli bir devlet vücude getirir. Diğer taraftan da harsın yükselmesinden medeniyet doğar. Medeniyet, iptida milli harstan doğduğu halde, bilâhara komşu milletlerin medeniyetinden birçok müesseseler alır. Fakat bir milletin medeniyetinde fazla bir inkişafın sür'atle husulü muzırdır... Ferdde zihin ne ise, cemiyette de medeniyet odur. Ferdde seciye ne ise, cemiyette de hars odur. Binaenaleyh, zihnin fazla inkişafı ferdî seciyeyi bozduğu gibi, medeniyetin fazla bir inkişafı da milli harsı bozar. Milli harsı bozulmuş milletlere dejenere milletler namı verilir.

Bütün geç ulus milliyetçiliklerinin "kültür koruyucu" refleksinin çıkış noktası bu olmuştur. Almanya'da bunun en ifradî örneği olarak kültür-ırk özdeşliğine dayandırılan "ırk temizliği" ve öjeni hareketleri görülür. Türkiye'deki milli kültür anlayışı, bu ölçüde ifradî sonuçlar doğurmasa da, bir tür "yabancı düşmanlığı" ve antropolojik kültür kavrayışının çok uzağında bir "farklı olanı yok sayma" tutumu geliştirmiştir. Devletle ulus, ulusla kültür özdeşleştirilince, varoluş ve bekâ sorunu bakımından bu "yok sayma" tutumu dışında bir seçenek de yoktur. Türkiye'de bu "yok sayma" tutumu, tarihyazıcılığının Anadolu tarihini acemice Türkleştirme girişiminden, "farklıları" Türkleştirme girişimine uzanan bir girişim yelpazesi içinde kuvveden fiile geçerken; örneğin Almanya'da "yok sayma" tutumu, "yok etme" tutumu ile kolayca yer değiştirebilmiştir.

Böyle sonuçlar doğruabilecek biçimde vaz'edilen "milli kültür" kavrayışı, bir "milli kimlik" ve ona uygun tarih, "ulus"un mensuplarına kim olduklarını bilebilecekleri ve müştereken paylaşıldığı varsayılan "eşsiz" bir kültür (Smith, 1994: 36) tasarımı sunar. Bu kültüre uygun bir kimliğin inşası Modern çağın en önemli olgularından biri olmuştur. Uygun kimliğin inşası, bir tür "gelenekler yaratma" çabasıyla (Bkz. Hobsbawm ve Ranger, 1983) yahut "kitlelerin uluslaştırılması" ile (Bkz. Mosse, 1991), buna uygun mitosların "yazılmasıyla" ve bu sayılanlar konusunda "ulusal mutabakat"ın zorlanmasıyla tecelli etmektedir. Bu benzersiz kültür tasarımı, özünde bir *değişmezlik* yahut *istikrar* vurgusu da taşımaktadır. Buna göre 20. yüzyılın ilk yarısında egemen olan görüş, etnik ve ulusal toplulukların içsel bir homojenlik taşıdığı, tarihsel olarak süreklilik arzettiği ve nesnel olarak kültürleri, dilleri ve ırksal farklılıklarıyla tanımlanmalarıdır (Jones ve Graves-Brown, 1996: 4). Eric Wolf'un ifadesiyle, ulusların, toplumların ve kültürlerin içsel olarak homojen ve dışarıdan kendisini ayırıcı biçimde sınırlanmış nesneler olarak kabul edilmelerinden sonra, dünya modelimiz, içindeki varlıkların her birinin birbirinden ayrılıp uzaklaştırıldığı küresel bir havuz olarak tasarlandı (Wolf, 1982: 6'dan akt. Jones ve Graves-Brown, 1996: 4). Herşey değişmekte, değişebilmekte ama bu kültürün *özü* ve o kültürün taşıyıcısı olan ulus yahut devlet(ulus-devlet)in *özü* değişmemektedir ("ebediyete kadar yaşayacak Türkiye Cumhuriyeti", "ezelden ebede giden eşsiz Türk milleti", "devlet-i ebed-müddet" gibi...). Bu özellik "ulus"un ve onun kültürünün refe-

ransı olan tarihyazımını mitolojinin özelliklerine yaklaştırır. Burada tarihsel zaman kavrayışı işlemez; mitosun doğasına uygun ikili bir zaman ve mekân anlayışı egemendir: Ulusun doğuşuna karşılık gelen ve tarihin konusu olan zaman ve ulus toprağının (vatanın) yahut üzerinde yaşayan ulusun esir ve özgür oluşu... (Bunu en iyi, herhalde, Remzi Oğuz Arık'ın "Coğrafya'dan Vatan'a" kavramı anlatır). Resmî tarihyazıcılığı için vatan ve ulus bir kez özgür olduktan sonra artık sorun yoktur; tarih artık bir rutindir. İnsanlar özgürce ve kendi olarak yaşar giderler. Ulusun ve ulusal coğrafyanın özgürleşmesi bir anlamda tarihin sonudur. Tıpkı mitosların yahut masalların "onlar ermiş muradına" kipinde olduğu gibi... Eliade'ye (1993: 13) göre mitos,

> kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, "başlangıçtaki" masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Başka bir deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası... olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Demek ki mit, her zaman bir "yaratılış"ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl *varolmaya* başladığı anlatılır. Mit ancak *gerçekten* olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler Doğaüstü Varlıklar'dır. Özellikle "başlangıç"taki o eşsiz zamanda yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca "doğaüstü" olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak, mitler, kutsal (ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zaman da heyecan verici akınlarını betimlerler. İşte Dünya'yı gerçek anlamda *kuran* ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akınıdır. Dahası, insan bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini Doğaüstü Varlıklar'ın müdahalelerinden sonra edinmiştir.

Burada, Dünya ya da Kozmos "ulus"la, Doğaüstü Varlıklar "ulusun kurucu babaları" (muhtelif ve muhtemel "*Ata*lar") ile değiştirildiğinde millici tarihyazımının mitolojik karakteri daha açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. İnsanları bir ulusa ait ("kültür sahibi bir varlık") yapan ulusun doğuş ya da kurtuluş mücadelesinin ("başlangıçta"ki) başarısıdır. İşte "ulus"u *kuran* ya da özgür kılan bu *kutsal* mücadeledir. Doğal olarak ulusal tarih de, bu "kutsal" mücadelenin tarihidir. İşte tarihyazımlarının tasavvurları bu "kuruluş"un yerini, kahramanlarını ve bazen de coğrafyasını, kendi ideolojik seçimine göre değiştirir. Bu seçimler arasındaki gerilimler "ulusal kimlik sorunu"nu doğurur. Ernest Gellner'in (1983: 48-9) şu tespiti bu durumu en güzel bir biçimde ifade etmektedir:

> Ulusların, insanları sınıflandırmanın doğal, tanrıdan gelen bir yolu olduğu, doğuştan gelen bir... siyasal kader olduğu savı bir mitostur; kimi zaman önceden var olan kültürleri uluslara çeviren milliyetçilik, kimi zaman da ulusları icat eder ve genellikle önceden var olan kültürleri tümüyle yok eder: Bu bir gerçekliktir...

Zıddın hareketi: Anglo-Sakson anlayışında kültür ya da antropolojinin tarihle savaşı

Orta ve Doğu Avrupa'da gelişen bu savunmacı "kültür" anlayışı karşısında, kendisini "uygarlık" ve "uygarlaştırma misyonu" ile temellendiren ve bunu sadece toplumsal değil siyasi kimliğinin de bir parçası haline getiren Anglo-Sakson dünyası, kültür kavramına tamamen farklı, tarihsiz bir yön verir. Kültür "uygar dünya" için bir "gelişkinliğin" ifadesi iken, bu dünyanın dışında kalan "tarihsiz" halklara özgü geniş sahada o toplumların (aslında "cemaat"lerin/kabile toplumlarının) görülebilir/anlaşılabilir bütünlüğünü anlatıverir. Bu geniş saha 19. yüzyılın hiyerarşik bilimler örgütlenmesinde antropolojiye terkedilmiştir. Antropolojinin klasik pratiği, özellikle işlevselciliğin uygulamaları, zamanın dışında bir sosyal-kültürel sistemi veya yapıyı nesneleştirmek suretiyle ya da "kültür" kavramına hapsedilmiş şekliyle, tarihsizlikle malûldür (bkz. Thomas, 1989: 119-22).

Bu hiyerarşi ve örgütlenme içinde temel ayrımın, toplumların "tarihli" ve "tarihsiz" olarak nitelenmesine yol açan ve esas itibariyle "uygarlık" sürecini yaratan "ilerleme" nosyonuyla yakından ilintili bir değer yargısında gizli olduğunu ileri sürebiliriz. Bu ayrım, doğrudan doğruya Doğu-Batı ayrımına tekabül eder ve burada "tarihsellik" Doğu ile Batı'yı birbirinden kesin çizgilerle ayıran ilkedir. Ayrıştırılmış bu coğrafi mekânlar, aynı zamanda farklı zamanları da temsil etmektedir: Batı, tarihselliği ve buna bağlı olarak "ilerleme"yi temsil ederken Doğu, tarihsizliği ve dolayısıyla durgunluğu (statikliği) yaşamaktadır. Weber, karşılaştırmalı tarihsel sosyoloji çalışmalarında hep bu sorunsalı araştırmış ve bu zamansal ivme farkını "rasyonalizm" kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Weber'e göre bu fark, aynı zamanda "uygarlık" farkına karşılık gelmektedir (bkz. Nelson, 1991). Bu tespitlere bağlı olarak antropolojinin ve onun "kültür" kavramının yeri belirginleşir: Wallerstein (1988: 525, 528), uzmanlaşan toplumsal bilimlerin akademik farklılaşması içinde, antropolojinin Batı'nın "karşıtı"nı araştırmaya yöneldiğini; diğer toplumsal bilimler içinse (bu bilimler iktisat, tarih, siyaset bilimi ve sosyolojidir) temel verileri tarihin sağladığını belirtir. Şu halde, tarih temel olmak kaydıyla, iktisat, siyaset bilimi ve sosyoloji Batı dünyasında kolektif insan etkinliğinin tekabül ettiği üç ayrı düzlemi ya da alanı, bir tek değişkeni kullanarak, kendi nesnesi haline getirmektedir:

Birinci alan ⟶ Ekonomi ya da "piyasa"(p) ⟶ E=f(p)
İkinci alan ⟶ Devlet ya da "siyaset"(s) ⟶ D=f(s)
Üçüncü alan ⟶ Toplum ya da "kültür"(k) ⟶ T=f(k)

Bu alanlar, zaman dışı süreçlerin belirleyici olduğu soyutlanmış ortamlardır. Başka bir deyişle, bu alanlar için tarih, *ceteris paribus*'tur. Ayrı bir alan olarak

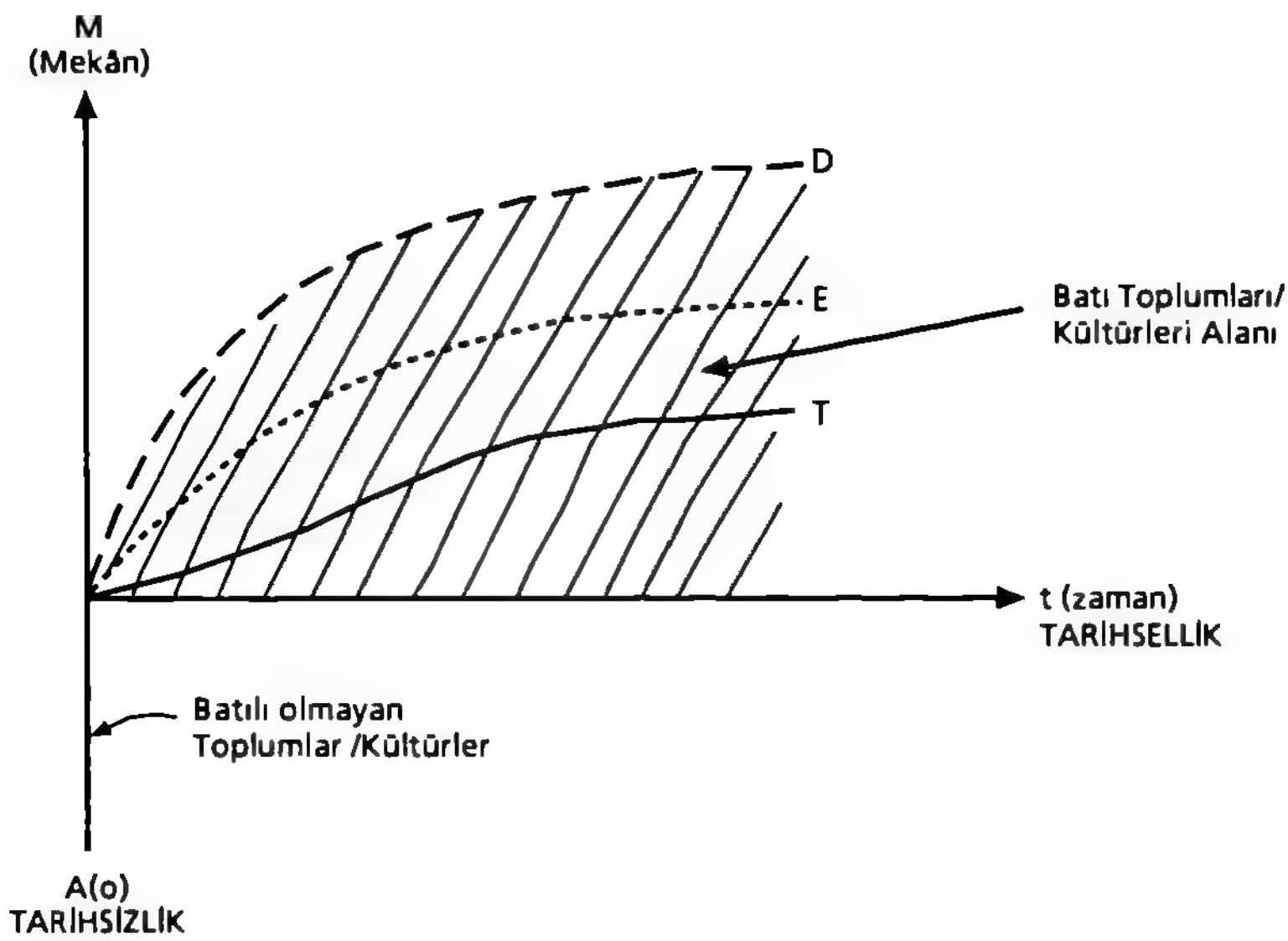
tarih, geçmiş olayları incelerken "uygar" ya da "modern" dünyaya yönelmiştir. Antropoloji ise "diğer" (*tarihsiz*) dünyanın incelenmesine hasredilmiş bir disiplin olarak, hem tarihin hem diğer toplumsal bilimlerin Batı'yı incelerken üstlendikleri işlevlerin tümünü barındırmaktadır (Wallerstein, 1988: 525-28). Antropologlara bırakılan yer "otantik, el değmemiş ve hatta vahşi" yerlilerin bulunduğu alandır ve buna bağlı olarak antropologlar tarihsel olguyu inkâr etmek eğilimindedirler; onların alanı tarihin ve zamanın dışındaki bir yerlerdedir (Cohn, 1990: 19). Antropologlar uzunca bir zaman, böyle "değişmemiş" kültürleri bulup incelemek ve tanıtmakla iştigal etmişlerdi. Özellikle saha çalışmasının nesnesi, antropologların aralarında çalıştığı insanların, "etnografik sunuş" içinde ve kültür kavramı çerçevesinde kurulan "otantikliği"nin yapısı ve şeyleştirilmesi olmaktadır (Cohn, 1990: 56). Dolayısıyla sosyal ve kültürel antropolojinin alan çalışmaları, tarihinin büyük bir bölümünde ister istemez sömürgeci kuruluş içinde yapılmış ve antropoloji zımnen "sömürgeleştirilmiş" halkların araştırıldığı bir alan olarak kabul edilmiştir (Cohn, 1990: 224). Bu yüzden antropoloji yukarıdaki bütün fonksiyonları biraraya getiren (ya da "kültür" kavramı içine dolduran) ve basitleştiren bütüncü bir kültür kuramına yönelmek zorunda kalmıştır. Ayrıca, antropolojinin başlangıçta tanımladığı "kültür" kavramının içeriği, ancak bu gibi küçük ölçekli hatta izole topluluklarda görülebilecek bir içerik olmak bakımından işlevseldir. Bu nedenle tarihsel bakışa ve karmaşık üretim-sınıf ilişkilerine yönelmez ve bunları içermez. Zamansızlığın esas olduğu antropolojik temel değişme modeline Bernard Cohn (1990: 19) bilinmezliğe doğru giden "sandaldaki misyoner" modeli demektedir. Buna ek olarak, dünyanın geri kalanının yazılı (ya da "metinsel") kültürünü tespit etmek (bir nevi, bu tarihsiz dünyanın tarihsizliğinin resmini yapmak) üzere türkoloji, iranistik, İslâmoloji, hindoloji, sinoloji, japonoloji gibi oryantalistik disiplinleri doğmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra modernleşme paradigmasının etkisiyle "egzotik" alanlardan görece kurtulan antropolog, "tarihsel uygarlıklar"la ilgilenmeye başlayınca özgül uygarlıkları niteleyen anlam ve semboller sisteminin içeriğine yönelmiş, böylelikle de yavaş yavaş farklı uygarlıkların "olog"u, hindolog, sinolog, japonolog vs., haline gelmeye başlamıştır (Cohn, 1980: 206). Bu noktada oryantalist alanların edebiyata ve tarihçiliğe sıkışmış özerkliklerini yitirdiklerini ve antropoloji içinde erimeye başladıklarını görmekteyiz.

Tarihin bir Batı fenomeni olarak görüldüğü 19. yüzyıl bilim anlayışı karşısında, hemen hepsi oryantalistik disiplinleri altında birleşmiş "Doğu'nun tarihi", ister istemez söz konusu tarihsizlik imgesinin izleğinde, bir tür ilerlemeyen, duran ama tekrarlanan bir geçmişin inşası olarak başlamıştır.

Özetle tarih biliminin geleneği iki noktadan hareket etmektedir: Birincisi tarihi Avrupa veya Avrupalıların anayurdu olması bakımından Avrasya'yı coğrafi çalışma alanı olarak kabul edip, verili veya kayıtlı bir geçmişi inceleyen bir

araştırıcılığa dönük oluşudur. İkincisi, tarihyazınının büyük bölümünde insanlık tarihinin benzersiz, tekrarlanmayan, tikel bir çalışma alanı olarak ele alınışıdır (Hodgen, 1974: 9). Tarihin tikel saptamalarını toplumsal ilerleme bakımından anlamlı kılan, diğer Batı fenomenlerini inceleyen bilimlerin (sosyolojinin, iktisadın ve siyaset biliminin) müdahalesi ve bu malzemeyi kullanma biçimi olmaktadır. Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki ülkeleri ele alan tarih çalışmalarının kökeni ya da temeli ise 19. yüzyılın ve 20. yüzyıl başlarının oryantalistik çalışmaları olup, Batı tarihinin ayrı tutulmuş bu geleneğin izindeki "eleştirici olmayan" (ve oryantalizm geleneğinin etkisiyle topluma ve kültüre değil, hukuki belgeye ve metne yönelmiş) "Doğulu" tarihçiler, ister istemez kendilerine özgü (*sui generis*) modüler (*partikülarist*) tarihler inşa etmişlerdir. Böylelikle, "tarihçilerin uyguladığı yöntem[in], belgelerin ve tarihlerin otantikliğini sınamak ya da "yazılı" tarihte bulunan verili malzemeleri dosyalamak ve düzenlemek" olduğunu belirten genel tarihyazımı el kitapları (bkz. Hodgen, 1974: 8) yoluyla teşhis edilebilen eğilim, burada daha da güçlenmiş bir uzmanlaşmaya yol açmıştır.

Disiplinler arasındaki bu işbölümü, Batı'nın "tarihselliği", Doğu'nun yahut "dünyanın geri kalanı"nın, "öteki"nin "tarihsizliği" tezine bağlı bir uzmanlaşmayı yansıtmaktadır. Bu süreç, aşağıdaki matematiksel ilişki içinde gösterilebilir:



Bilimsel Disiplinlerin Matematiksel İlişkisi

A ⟶ Antropoloji
O ⟶ Oryantalistik

D=f(s) ⟶ Siyaset bilimi
E=f(p) ⟶ Ekonomi
T=f(k) ⟶ Sosyoloji
} = Tarih

$$\infty$$

$$\text{'Batı'} = \int_{0} (dT+dE+dD)dt$$

'Batı dışı'= Sin90.t

Oryantalistik ile antropoloji, uzun yıllar aynı kaderi ve ideolojik bakımdan aynı konumu paylaşmışlardır. Bu ideolojinin çerçevesini ilk olarak, Batı'nın kendi kimlik arayışında Doğu'yu bir antitez olarak kullanması ya da dünya egemenliğini meşrulaştırmak yahut "gelişmişlik" farkına bir açıklama bulmak amacıyla Doğu'yu araçsallaştırması çizmektedir. Buna göre Batı, değişmenin, tarihin, "ilerleme"nin, dolayısıyla uygarlığın temsilcisi ve misyoneri iken Doğu bu olgu ve değerlerin karşıtıdır. İkili tarih anlayışı, bir tarafa "modern"i diğer tarafa "geleneksel"i koyarken, çeşitli büyük yazarlar bu iki ucun içini değişik kavram ve kurumlarla doldurmuşlardır. Morgan'ın *Ancient Society*'sinde (1877) bu *societas* ve *civitas* ikiliği ile, Maine'in *Ancient Law*'ında (1861) *statü* ve *sözleşme* ikiliği ile, Tönnies'in *Verein für Sozialpolitik*'inde *Gemeinschaft* ve *Gesellschaft* ikiliği ile ifade edilmiştir. Bu ikilik kurulurken tekleştirme, kuvvetli bir eğilim olmuştur. Eğilimi besleyen kaynakların başında Ortaçağ etnosantrizminin etkileri sezilmekle birlikte, Batı'nın diğerleri içinden sıyrılarak modernleşmesindeki hikmeti arayış da önemlidir. Öyle ki, Roy'un (1994: 22) sözleriyle, örneğin

> ...İslâm'ın tek bir özü olduğu görüşü, İslâmcılara özgü değildir, çünkü bu görüşe... İslâm'ı kültür, uygarlık ve kapalı bir sistem olarak anlayan Max Weber'in yorumunu tekrarlayan birçok Batılı oryantalistte de rastlanır. Kuşkusuz, İslâmcı düşünürler ve oryantalistler, İslâm'ın özü konusunda anlaşmazlık içindedirler, ama hepsi bütünsel ve zamanla kayıtlı olmayan bir sistemin terimleriyle konuşurlar(...) Uzmanlarda olsun, Batılı denemecilerde olsun 'oryantalist' ön kabul, zamanla kayıtlı olmayan [tarihsiz] bir 'İslâmî kültür' tanımından oluşur. Bu, öyle bir kavramsal çerçevedir ki, siyasal yaşamdan tutun, bir kentin mimarî uzamına, ulemânın ve onun muhaliflerinin fikirlerine kadar herşeyi düzenler. Ve bunun vardığı nokta, hem kapitalizmin ortaya çıkmayışı (M. Weber) hem de siyasetin özerk bir alanının ve kurumların yokluğudur (B.

> Badie). Yalancı mermerlerin kıvrımlarından hukuk kitaplarına kadar herşeyin aynı yapıyı yansıttığı ve birbirine denk düştüğü, zamanla kayıtlı olmayan bir uygarlık...

Benzer bir eleştiriyi, başka bir açıdan Doğan Kuban'da da bulmaktayız. Kuban'a (1982: 16-7) göre, Batı kökenli olan kültür tanımı [kuramı] ve dünya tarihyazımı, İslâm'ı *unique* bir kültür bütünü olarak görmüş ve öylece tanımlamış; İslâm'ı incelemekle Müslüman toplumların kültürlerinin anlaşılıp çalışılabileceğini öngören bir negatif totalciliğe yönelmiştir: "..Bugüne değin kültürel özgünlüğün ya da bir kültür alanının özgül karakterinin birleştirici ve ayırıcı nitelikleriyle ve siyasal tarihle ilişkileri içinde bir bütün olarak incelenmiş olduğu kuşkuludur."

Ayırıcı ve birleştirici yönlerin birarada görülebileceği küresel bir yaklaşımın eksikliğine yol açan en önemli etken ise tarihsellik-tarihsizlik ekseninde örgütlenmiş, soyut kavramlaştırmalar ve ikilemler (örneğin İslâm-Batı, modern-geleneksel vb.) çerçevesinde hipotetik ve birbirine rakip kültür bütünlükleri inşa etmeye eğilimli uzmanlaşmadır (Bu ikili çerçeveler, özellikle *modern-geleneksel* için bkz. Aydın-Şafak, 1994).[1] Disiplinlerin bu uzmanlaşmasından beklenen bir yarar da 19. yüzyıl kolonyalizminin beklentileri ile açıklanabilir. Bu beklentilerin başında "yönetebilmek için tanımak" ilkesi yatar ve antropoloji bu amaçla resmî alan tarafından kuvvetle desteklenmiştir. Oryantalistik ve antropolojinin gelişiminde entelektüel merak ve Batı'nın kimlik arayışı içinde bu merakın diğer uygarlıkların incelenmesine yönelik hatırı sayılır bir ilgiyi uyandırması, bir yan saik olarak, ayrıca sayılabilir.

Kültür sorunu, bu nedenle tarih sorunuyla yakından ilişkilidir. Sonuçta, tarihsellik ve tarihsizlik kavramları, bugün antropolojinin temel problemlerinden birisine atıf yapan kavramlar olmuşlardır. Antropolojinin kendisini tarihin dışında farzetmesini kolaylaştıran bir etken onun yapısal-işlevsel modeller tarafından kullanılan eşzamanlı kültür kavramlaştırmasıdır. Bu yöntem, antropoloğu tarihsel karşılaştırmalara değil mekânsal karşılaştırmalara yönlendirir. Oysa, yönteminin zamanı dışlayan (*atemporal*) bir yanı olmakla birlikte, (boyutu ne olursa olsun) antropoloğun çalıştığı kültür zorunlu olarak tarihseldir.

---

1 Bunun en son örneği Huntington'un çok yankı uyandıran makalesidir (Bkz. Huntington, 1993). Huntington'a göre Soğuk Savaş'ın ardından ortaya çıkan "yeni dünya"da çatışmaların temel kaynağı artık ne ideolojik ne de ekonomik olacaktır. İnsanlığı birbirinden ayıracak asıl bölünme ve çatışmanın belirleyici kaynağı bundan böyle "kültürel"dir. Ulus devletler dünya politikasında en güçlü aktörler olarak kalırken küresel siyasette temel çatışmalar uluslar ve "farklı uygarlık grupları" arasında ortaya çıkacaktır. "Küresel siyasete egemen olacak olan uygarlıkların çarpışmasıdır". "Uygarlık kimliği" gelecekte önemini giderek artıracak ve dünyayı yedi ya da sekiz uygarlık arasındaki etkileşim biçimlendirecek; çatışmalar da ayrı uygarlıkların "kültürel zaaflarının çizdiği sınır boyunda" cereyan edecektir (Huntington, 1993: 22, 25). Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle birlikte Yeni Sağ, toplumsal bilimleri, onların özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra aştığı bir noktaya geri çekmeye çalışmaktadır. Bu yeni çatışma konsepti, antropolojiyi bile yüzyılımızın öncesindeki epistemolojisine ve ontolojisine geri çekecek bir gelişmedir. 11 Eylül Olayı, Huntington türü gericiliğe yeni ve çok güçlü bir kendini teyit imkânı sağlamıştır.

Zira kültür yapılaşmış bir olgudur ve bu yapılaşmanın, dünyanın her yerindeki insanlar için, bir geçmişi vardır. "...Kültür, tamamen dönüşmese bile, sürekli olarak yenilenir ve değişir. İnsan bir amaç ve değer dünyasında yaşar. Amaç ve eylemi kültüre dönüştüren tarihtir" (Cohn, 1980: 217).

Kültür kavramıyla tarihi buluşturma zorunluluğunu vurgulayan bu sözlerin antropolojiyi içine soktuğu özeleştiri süreci ürünlerini vermişse de,[2] bu alanın dışında kalan, kültürden başka "birşeyi" anlayan ve hatta kavramı kötüye kullanan, "kültür" kavramıyla "uygarlık" kavramının çatışmasından doğan tarihselciliğin imkânlarını eksik ve yanlış bir biçimde yorumlayan bir alan karşımızda durmaktadır. Bu alan, antropolojinin bütün gelişim tarihini ve kültür kavramına getirdiği katkıları görmezden gelen ve tarih felsefelerinden beslenen bir alan olmasının yanında, antropolojinin uzun bir zaman tarihi görmezden gelen kültür anlayışının yarattığı boşluktan ustaca yararlanmaktadır.

Bugün antropologla tarihçi arasındaki karşıtlık büyük ölçüde yapay görülse de (Kuper, 1991: 129), antropoloji kendisini "tarih"in dışında tanımlamış bir pratik geleneğine dayanmaktadır. Yapısal-işlevsel İngiliz sosyal antropolojisinde tarihe karşı duyarsızlık ise "kısmen Malinowski'den, fakat doğrudan doğruya, tarihe karşı olumsuz tutumunu çeyrek yüzyıldan fazla bir süre devamlı söyleyen Radcliffe-Brown'dan köklenir... İngiliz sosyal antropolojisi, yalnızca geleneksel olarak işlevsel iç ilişkilerin eşzamanlı çözümlemesiyle ilgilenmiş ama asla bir sonraki [aşamadaki] ardzamanlı çözümlemeye ilgi göstermemiştir" (Murdock, 1965: 40-41). Bunun tersine antropoloji içinde bazı kuramsal tartışmalar, ileri giderek antropolojinin tarihin bir parçası olduğu algısını yerleştirmeye çalışmaktadır (Augé, 1982: 9). Örneğin Jarvie'ye göre antropoloji bir tarih branşıdır (Jarvie, 1969: 199); Mete Tunçay'ın sözleriyle de "Toplumsal tarih, en geniş anlamıyla sosyal antropolojidir...". Antropolojinin bu yeniden tanımlanma çabasında da felsefi bir özü yakalayabilmekteyiz. Bu özün sosyolojideki koşutluğunu Gurvitch temsil eder. Gurvitch'e göre sosyoloji "özgürlüğün bilimi"dir (Cazeneuve, 1985). Antropolojiye ilişkin olarak Augé'nin (1982: 13) yorumu da buna benzer:

> İnsanlık tarihinin, kurumlar, iktidar ve iktisat fetişizminden göreli bir kurtuluşun ve tedricî bir yabancılaşmadan arınmanın tarihi olduğu doğruysa, antropoloji hâlâ kritik bir anlam ve işleve sahip olmalıdır.[3]

---

2 Bu ürünler, büyük ölçüde yapısal-işlevselci antropolojinin eleştirisine dayanır. Kültürü karşılıklı ilişki içinde bulunan bir kurumlar yumağı olarak gören yapısal-işlevselcilik yerini kültürü bir "simgeler sistemi" olarak gören ya da bir "yaşama kodu" sayan ve bu haliyle kavramı bütün toplumlara uygulanabilir kılan yeni yaklaşımlara bırakmıştır.

3 Bu tespitlerin felsefi temelini Frankfurt Okulu'nun tarih felsefesinde bulabilmekteyiz. Horkheimer, Adorno ve Marcuse'ye göre şimdiye kadarki tarih süreci, insanın doğaya, insanın insana ve insanın kendisine hükmetme (tahakküm) sürecidir. Özgürlük, öncelikle bu hükmetme sürecinin ortaya çıkarılması (bilimin ödevi bu olmalıdır) ve bu sürecin sahnesi olan tarihin yadsınması (*negation*'u) ile olanaklıdır (bkz. Özlem 1984: 150-53).

Antropolojiyle tarihin buluşması: Yeni bir "kültür" kavrayışına doğru

Günümüz antropolojisinde tarihe yönelen ilginin iki kaynağı vardır. Birincisi Boasçı tikelci tarihçilik, ikincisi ise evrenselci/karşılaştırmacı tarihçiliktir. İki eğilim de tarihle ilişki kurmayı zorunlu sayar. Boas'a göre kültürel formlar ve dinamikler bütünüyle düzensiz olmasalar bile her ikisi de oldukça zorunsuz ve rastlantısaldır. Bu yüzden onları tek bir yöntem aydınlatamayacağı gibi onları açıklayacak bir yasalar kümesi de yoktur (Boas, 1940: 257'den akt. Faubion, 1993: 37). Burada antropoloji tarihsel fakat idyografik bir bilim olarak betimlenmektedir. Ona göre antropolojiyi "tarihsel" kılan, onun genel yasalar kurmaktan ziyade tekil fenomenleri anlamaya çalışan bir bilim olmasıdır (Boas, 1940: 258). Burada Diltheycı kesin bilimler-tin bilimleri ayrımının gerekçelendirilişine ve Alman Tarih Okulu'nun içinden çıkan nomotetik-idyografik bilim ayrımına, ikincileri kasten yapılan gönderme seçilebilmektedir. Boas'ın entelektüel ve felsefi kaynağı budur. Bu durumu Kroeber, tarihselliğin bu olmadığını ima ederek, eleştirmiştir. Kroeber'e göre Boas, sadece kendini savunmak için antropolojiye tarihsel yöntemi uygulamıştır; oysa yaptığı, tekil şeylerin özgüllüğünü kabul etmekten öte birşey değildir. Ona göre Boas'ın dikkatini yönelttiği difüzyon ve dağılımın genel dinamiklerini içeren sorunlar tarihsel değillerdir. Boas, yapısal iç ilişkileri, değişmeyi ve süreçleri incelemekle bir işlevselciden daha az tarihçidir (Kroeber, 1935: 541-5'den akt. Faubion, 1993: 38). Gerçekten de Boas'a göre her etnoloğun ilkel halkların tarihi olarak ortaya koyduğu şey aslında yeniden kurgudan başka birşey değildir ve bundan ötesi yapılamaz. Bu yüzden o böyle bir tarihi hiç çalışmamıştı ve sonuçta "maalesef, [bu halkların] gelişimini aydınlatacak hiçbir veri bulamadık" demişti (akt. Lévi-Strauss, 1967: 6). Ancak Kroeber, daha sonraki yıllarda Boas'a yaklaşarak kültürel antropolojinin tarihsel bir bilim olduğunu, sadece özgül bağlamlar içine yerleşmiş bulunan tümleşik bütünlüklerin (*integrated totalities*) bilgisini verebilecek özgül fenomene yöneldiğinden nomotetik değil idyografik bir bilim olduğunu kabul etmiştir. Kroeber, kültürel antropolojinin çözümlemelerinin eşzamanlı olabileceği gibi kültürel formları olası daha geniş bağlamlarıyla ilişkilendirdiğinde artzamanlı (*diachronic*) olduğunu ancak "birey üstü"nün (*superindividual*) ve onun "örüntüleri"nin bilimi olmasıyla öncelikle özgül önceller ve onların sonuçlarıyla uğraşmadığını, bu nedenlerle de *Geisteswissenschaften* (tin bilimleri) içinde bulunduğunu söylemektedir (Faubion, 1993: 38-9). Bu eğilim 1960'ların ortalarına kadar etkisini sürdürmüştür. Antropolojide yapısalcılığın öncüsü sayılan Lévi-Strauss, "tarihsiz" toplumların varlığını kabul etmekte ve eğer diyalektik tarihle özdeşleştirilirse "tarihsiz halkları ne yapacağız?" diye sormaktadır (Lévi-Strauss, 1984: 264). Lévi-Strauss'un (1984: 269) "etnolojisi"nde sistem ya da yapı her zaman tarihe öngelmektedir ve sadece bu bakımdan insan toplumları veya insanlar arasında fark yoktur. Bu yapıyı anlamlı kıla-

nı ya da "en gerçek anlamı" tarihten öğrenemeyiz. Lévi-Strauss (1984: 271-2), etnolojiyi insan toplumlarını, "zaman içinde bugünkü biçimlerinden önce gelmiş tarihsel evreleri yeniden kurmak (*reconstructivé*) için elinden geleni" yapmakla birlikte, "uzam içinde açan" bir araştırma olarak tanımlar. İnsan çeşitliliği antropoloğun "zaman" içinde değil ancak "uzam" içinde en iyi biçimde kavrayıp yansıtabileceği sonsuz bir çoğulluktur. Tarihse aynı işi "zaman içinde" yapmaktadır. Dolayısıyla ikisinin alanı arasında, "küçük" de olsa, fark vardır: Uzam içindeki yayılma ile zaman içinde birbirini izleme olguları eşdeğerli ve bakışımlı (*symétrique*) birer görüntü sunarlar. Lévi-Strauss'a (1967: 3, 5-6, 9) göre antropoloji içinde, büyük harfle, Tarih yapmak, bir zamanlar evrimcilerin ve difüzyonistlerin yaptığı gibi, ampirik kanıtların desteğinden yoksun bir soyutlama olacak ve bu tarih sanal ve ideolojik kalacaktır ya da Leslie White'ın yeni-evrimciliğinde olduğu gibi dünya halklarının büyük çoğunluğuna uygulanamayacak Batımerkezli bir indirgeme olacaktır. Bu açıdan "gerçek tarih"e yaklaşan yeniden kurmalarında Boas başarılıdır. Zira onun yaptığı akıp giden anlar içinde doğrudan yakalanan bir *mikrotarih*tir ve evrimciliğin yahut difüzyonizmin *makrotarih*leriyle ilişkilendirilemez. Lévi-Strauss'ta tarih daima öznel bir etkinlik olarak yer almıştır. *Yaban Düşünce*'de (1984: 273) şöyle der: "...Tarihi olanaklı kılan şey, bir olaylar alt-kümesinin, belirli bir dönem süresince, bu olayları ille de yaşamış olmaları gerekmeyen, hatta bunlara birkaç yüzyıllık bir uzaklıktan bakabilen bir bireyler toplamı için yaklaşık olarak aynı anlamı taşımasıdır. Öyleyse tarih hiçbir zaman tarih değildir, birileri-için-tarihtir..."

Ancak 1950'lerden itibaren antropoloji içinde yeni bir eğilim filizlenmeye başladı. Etnotarihçilik adı verilen bu eğilim, 1960'ların sonlarında yapısalcılığın çöküşünden sonra iyice öne çıktı ve birçok etnotarihçi, toplumsal ve kültürel değişmenin hem topluma içsel hem de dışsal olan görüntülerinin karşılaştırmalı analizine yöneldiler (Cohn, 1968: 442-43). Cohn (1968: 443), etnotarihçilerin çalışmalarının *Annales*'cilerin ve Finley ve Stone gibi toplumsal tarihçilerin çalışmalarıyla paralellik arzettiğini söylemektedir. Bu çizgide 1954'te *Ethnohistory*, 1960'ta *The Journal of African History* ve yine o yıl *The Journal of Pacific History* dergileri çıkar (Faubion, 1993: 42). Tarihselci yaklaşımın sosyal antropoloji içinde yaygınlık kazandığını ise 1966'da toplanan ilk sempozyumdan anlıyoruz. 1966'da Edinburgh Üniversitesi'nde *Association of Social Anthropologists of the Commonwealth*'in yıllık konferansıyla, tarih ile antropoloji arasındaki "yapay engel"in kaldırılması ya da "bu iki uç arasındaki köprünün nasıl kurulacağını araştırmak üzere" ilk gündemli tartışmalar yapılmış ve burada sunulan bildiriler *History and Social Anthropology* başlığıyla yayımlanmıştır (bkz. Lewis, 1968).

Etnotarih yaklaşımıyla birlikte, tarihyazımının bir başka cephesi açığa çıkmıştır. Amerikan yerlileri hakkında geleneksel tarihçilerin yazdıkları, "beyaz fatihlerin" bıraktığı kendi önyargı ve varsayımlarını da içinde barındıran belge-

lere dayanmaktadır. Oysa etnotarihçinin malzemesi yerlilerin aktardıklarıdır (Cohn, 1990: 57). Bu bakımdan sadece arşiv belgelerine dayalı olarak çalışan geleneksel bir antropoloğun gerçekliği aktarmada bazı sıkıntıları ortaya çıkmaktadır. Trigger'e göre böyle bir antropoloğun kullandığı tarihsel kaynakların belirlemeleri kendi aracısız bağlamıyla ilişki kurmadan oluşmaktadır ve burada yararlanılan malzemeyi kaleme alanın yönelimleri ile yeteneklerini değerlendirme çabasına yer yoktur (Trigger, 1976: 12'den akt. Cohn, 1990: 57).

Etnotarih yaklaşımı, antropolojinin daha önceki evrimci tarihyazımlarının aksine, bir "büyük anlatı" olmaktan ziyade, "tarihsel olayları yerlinin bakış açısından algılamaya" çalışmak eğilimindeydi (Cohn, 1968: 441; 1990: 56-7). Ancak Faubion'un (1993: 42) belirttiğine göre, Amerikan etnologlarının "dünya görüşü" hâlâ, Fransız ve Britanyalı sınıflandırma sosyologlarıyla benzerliğini korumaktadır. Aslında burada tarihe yaklaşmak bakımından iki ayrı pozisyon ortaya çıkmaktadır. Birincisi, Batılı anlamda "tarih" nosyonuna uygun bir kuramsal duruştur ve Faubion'un şikâyetçi olduğu da budur. Lévi-Strauss (1984: 278) bu anlayışa şöyle karşı çıkar: İlkel bilinç karmaşık olmakla birlikte asla tarihsel bir bilinç değildi ve "...yaban düşüncenin özelliği de zamansal olmamasıdır; dünyayı, aynı anda, eşsüremli ve artsüremli bir tümlük olarak kavramak ister; dünya konusunda vardığı bilgi, karşı duvarlara yerleştirilip de birbirini yansıtan, ama hiçbir zaman birbirine koşut olmayan aynaların bir oda konusunda sağladıkları bilgiye benzer..." İkincisi ise tamamen *emik* perspektife dayalı öznel bir tarih duruşudur ki bu yaklaşımda etnotarihçi tamamen edilgen konumdadır ve "yerli"nin hikâyesini yansıtmaktan başka bir işlevi ya da katkısı yoktur. Bu ikinci duruş, postmodernist anlayış içinde şekillenen "yeni etnografya" ya da "hikâyeci antropoloji"nin önemli bir ayağı olmuştur. Etnotarihçinin en büyük katkısı, gerçekliğin bir yönünü, *emik* yönünü, ortaya çıkarmasıdır.

1980'lerde, Michael Foucault'nun etkisinde bir tarihsel antropoloji ile karşılaşmaktayız. Özellikle Marshall Sahlins, yapı ile olay arasındaki geleneksel ikiliğin yapıbozumuna giriştiğinde bir başka tarihsel antropoloji ortaya çıktı. Sahlins, *Islands of History*'de (1985) üç temel önerme ortaya koymaktadır: 1) sosyokültürel yapılar olayların üretim ve tüketimine ilişkin anlamlar ve tarzlar inşa eder; 2) sosyokültürel simgeseller olayların sınıflanmasına ve yorumlanmasına ilişkin anlamlar ve tarzlar inşa eder; 3) olaylar daima ilişkide oldukları yapıları bozma potansiyeli taşırlar (Faubion, 1993: 43-4).

Yine 1980'lerin başlarında antropolojinin, özellikle etnik sorunların ve yeni ırkçılık şekillerinin boy göstermesine paralel biçimde ve bunların küçük ölçekli toplum/topluluk boyutlarını çokça aşan geniş toplumsallıklara yayılmasına paralel olarak, milliyetçilik, etnik çatışma ve ayrımcılık vs. gibi yeni sorunsallarla karşılaşması onun tarihin içine daha doğrudan girmesine yol açtı. Bunun yanısıra, dönemin parçalayıcı sosyo-ekonomik etkileri karşısında yeni tutunumlara yönelen insanların kimlik kurgularının ve sorunlarının antropolojinin doğru-

dan ilgisine açık oluşu, bu kimliklerin oluşumuna ve değişimine yol açan "tarihsel" etkenlere ve bu kimliklere esas olan bütünlerin tarihlerine yönelmeyi zorunlu kıldı. Özellikle bu sorunlarla ilgilenen antropologlar artık yazdıklarının başında geniş ve derin bir tarihsel çözümlemeye yer veriyorlar. Bunun yanında, yukarıda değinildiği gibi, modernleşmeci paradigmanın geniş bir eleştiriye tâbi tutulması da, bu paradigmanın temel kavramlarının ve varsayımlarının tarihsel sorgulanışını beraberinde getirdi. Bu yüzden artık tarihle antropolojinin buluşmasından değil, günümüz için "tarihselleşme[nin] ...bir değişken ve sosyal-kültürel fenomen" (Faubion, 1993: 44) oluşundan söz edilmektedir.

Antropoloji dolayımıyla bütün toplumların tarihe ve dolayısıyla birbirine sokulduğu, hatta sarmaştığı bu kuramsal yeniden ele alış biçimi içinde, Anglo-Sakson antropolojisinin vaz'ettiği "kültür" kavramı nerede durmaktadır? Bugün kavram üzerinde tartışmanın yoğunlaşması ve görüşlerin çoğullaşması, hatta kavramın artık operasyonel olmadığını ve bu yüzden kullanılamayacağını öne süren bir fikriyatın doğuşu, bir fikir vermektedir. Buna göre kavramın sınırları neredeyse Geertzci bir "simgeler dünyası"na sıkışmıştır ya da "fark" kavramını öne çıkaran ve kavramı minimize eden çokkültürcülüğün egzotizmine doğru daralmıştır. Bu durumda antropolog, belki de eski parlak günlerine özlemle, otantikliği ("asla/öze uygunluğu") yüceltme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Antropoloji, "kültür" kavramının açıklayıcı etkisinin çekiciliği ile, büyük bir oryantalizm eleştirisinin revaçta olduğu günümüzde, bilerek ya da bilmeyerek, bir tür oryantalizmi ihya eğilimine girmiştir.

Oryantalizmin tasfiyesi ve antropolojide yeni-oryantalizm tehlikesi

Avrupamerkezci paradigmanın toplumsal bilimlerdeki egemenliğine karşı bu yüzyılın ikinci yarısının ortalarından itibaren bir reaksiyon oluştuğu görülür. Bu reaksiyon, büyük ölçüde sömürge geçmişinin izlerini taşıyan ülkelerin aydınlarından ve bilimadamlarından geldi. Söz konusu tepkinin öncü ve radikal çıkışını Edward Said'in *Oryantalizm*'i (1982) temsil eder. Said, bu kitabıyla bir tür yapıbozumculuğa yönelmiştir. Oryantalist yazının oluşturduğu Doğu'ya ilişkin bütün manzarayı yerle bir etmekte, bu yazında ortaya çıkan ve "genelgeçer" sayılan doğruları, onların yerini dolduracak yeni "doğrular"ı doğrudan doğruya üretmeden, sorgulamaktadır. Bu aynı zamanda Batı'nın ilerlemeci tarih görüşünün ve bu ilerlemeci görüşün epistemolojik temellerini benimsemese bile, Weber gibi, tarihe yönelirken aynı kültürel zeminden hareket eden görüşlerin yarattığı ikiliklerin tahribi anlamına gelmekteydi. Edward Said'in yapıbozumculuğunda Foucaultcu arkaplan seçilebilmektedir.

Her ne kadar Edward Said, Talal Asad gibi, sömürge geçmişi taşıyan ülkelerin çocukları bu yeni eleştiri alanının öne çıkan isimleri olsalar da, bu yeni eleştiri alanının entelektüel kaynağının yine Batılı yapısalcılıksonrası fikriyat

olduğu görülebilmektedir. Uygulama alanında bu yapısalcılıksonrası bakışı, hem Said'in yazdığına benzer edebî eleştiri anlamında monografiler hem antitarihler hem de antropoloji içinde gelişen posmodernist yeni ya da "hikâyeci" etnografya beslemiş ve temsil etmiştir.

Yapısalcılıksonrası fikriyatı besleyen en önemli tarihsel olgu, modernleşmeci düşüncenin öngördüğü dönüşümlerin eski sömürgelerde -yeni "ulus-devletler"de- ortaya çıkmayışıdır. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından güçlü bir biçimde gelişen modernleşmeci sosyolojinin ve kalkınma iktisadının, biraz da naiv bir biçimde, "Üçüncü Dünya"da beklediği, bu "Dünya"yı Batılı zihniyet ve uygarlık alanına eklemleyecek, bir anlamda onları "kulturvolk" yapacak "bütünleştirici devrim" bir türlü gerçekleşmedi. Bu beklentiye göre "Üçüncü Dünya"daki kast, etniklik, akrabalık gibi "primordiyal sadakat" sahaları çözülecek ve bunların yerini Batılı "liberal-demokratik" kurumlar ve onlara bitişik insan hakları, özgürlük, adalet, hoşgörü ve serbestiyet gibi değerler alacaktı. Ama, bu modernist-ilerlemeci beklentiyle öngörülenlerin yerine, bunların çok uzağına düşen yeni oluşumlar ortaya çıktı (Tambiah, 1988: 3).

1974'te yayımladığı *Max Weber ve İslâm*'da (1991) ve 1978'de yayımladığı *Marx ve Oryantalizmin Sonu*'nda (1984) Bryan Turner'ın Weber ve Marx'ın tarihsel ve sosyolojik görüşlerindeki "oryantalist" tematiği sorunsallaştırmasıyla, Said'de toptan bir reddiyeciliği içermesi nedeniyle öznel bir karakter kazanan oryantalizm eleştirisi daha soğukkanlı bir tahlil alanına kavuştu. Turner (1984: 16), durağan kültür kavrayışına paralel bir kuramsal duruş sergileyen geleneksel sosyolojinin ve tarihselci Marksizmin özellikle Ortadoğu'nun incelenmesinde yetersiz kaldıklarına değinmektedir. Weber'in İslâm sosyolojisinde ve Marksist Ortadoğu incelemelerinde oryantalist bir öz vardır; oryantalizm ise "...özcü, görgülcü [ampirik] ve tarihselci bir epistemolojiye dayanmaktadır..." (Turner, 1984: 18-9). Özgül olarak Ortadoğu'ya yönelen Weberci ve Marxçı değerlendirmelerin temel sorunsalı da çoğu zaman "kapitalizme geç(emey)iş sorunu" olmuştur. Bu çerçevede Weberci açıklama "despotik siyasal yapı"ya ve "özerk kentlerin yokluğu"na yaslanmaktadır (bkz. Turner, 1991: 109-46). İslâm'ın durağanlığı, içine kapanıklığı, bu yüzden devrimlerle dönüşüme açık olmayışı ve von Grunebaum'da öncüllerini bulan, İslâm'ın ortaya çıktığı zamanki "klasik" formunun tarih içinde sürekli bir "düşüş"e uğradığı biçiminde özetlenebilecek "düşüş tezi", Marksist Ortadoğu tahlillerinin de temel argümanıdır. Turner (1984: 19) "düşüş tezi"nin izlerini Perry Anderson'da (1974) ve İslâmi kurumlarda "kapitalizmin cevherinin olmadığı" tezini de Maxime Rodinson'da (1978) bulur. Büyük ölçüde Weber'in İslâm sosyolojisi ile Durkheim'ın kurumsal sosyolojisi ve dayanışma modelinin etkisinde olan önemli oryantalist tarihçiler, André Raymond'un (1994: 8) Avrupa oryantalizminin son büyük temsilcileri olarak nitelendirdiği H. A. R. Gibb ve Harold Bowen, ve onların dışında da G. E. von Grunebaum ile Bernard Lewis, etkileri hâlâ süren oryanta-

list tarihyazıcılığının çağdaş temsilcileridir. Bu tarihçiler, yerel dillerde yazılmış kaynakları ve önemli yerel kişilikleri de değerlendiren ampirik yanlarıyla ve oryantalist çalışmayı büyük ölçüde bir "İslâm Hukuku" incelemesine indirgeyen klasik oryantalizmden (bkz. Powers, 1989) farklı materyal anlayışlarıyla Said'in eleştirdiği yazından önemli ölçüde ayrılırlar. Bu yazarların oryantalizmi derinlikli bir yan taşır ve geleneksel sosyolojinin belirlemelerinin etkisi altında bu belirlemelerin ampirik dayanaklarını arar. Weber'in kuramsal etkisinin peşini bırakmadığı İslâm kenti araştırmaları, aynı şekilde oryantalizmin temel kavramlarına uygun biçimde, bir İslâm ülkesinde ortaya çıkan her fenomene uygulandığı gibi tamamen İslâm tarafından koşullandırılmış bir İslâm şehri kurgusundan hareket etmektedir (Raymond, 1994: 3-4). 20. yüzyıl İslâm kenti çalışmalarının çoğu, Gustave von Grunebaum'un 1955'te yayımlanan klasik bir makalesinde (bkz. Grunebaum, 1961: 141-58) temel öğeleri verilmiş olan bu "öğreti"ye dayanmaktadır. Buna göre, İslâm kenti, antik kentlerdeki "düzenliliğin" olmadığı, örgütlenmenin açık bir mantıksal ilkeye dayanmadığı, karmakarışık ve düzensiz kentlerdir. Bu haliyle İslâm kenti, durağan tarihin ve bütüncü kültür modeline atıfla "kültürel gerikalmışlığın" mimari bir resmini sunmaktadır. J. Sauvaget'nin (akt. Raymond, 1994: 7) Suriye kentleri için yazdığı gibi, bu şehirlerde kolektif, kamusal kurumlar bulunmaz. Bunda şaşılacak birşey yoktur; çünkü İslâm hukukunda şehirlerin statüsüne ilişkin hükümler bulunmaz. Bu yüzden beledî kurumlara rastlanmadığı gibi, çıkarları çatışan bireylerin biraraya geldiği karmaşık ve canlı bir varlık da değildir. J. Weulersse'in (akt. Raymond, 1994: 5-6) yinelediği gibi, bu şehirler kendilerini çevreleyen etnik karaktere yabancı, İbn-i Haldun'un değişme kuramını hatırlatan bir yorumla, çoğu zaman "yabancı bir hanedan"ın üslendiği, kendisini destekleyen ve yaşatan ülkeyle ortak "kökleri" olmayan ve bu yüzden ekonominin sadece "parazit" bir etkinlik olduğu, üretmeden tüketen yerlerdir. Dolayısıyla bu şehirler ve ailevi özel hayatın olmadığı konutları "zamansız"dır (Raymond, 1994: 7-8). Grunebaum'un makalesi kadar önemli bir başvuru kaynağı olan bir klasik kent çalışması yapan Ira Lapidus (bkz. Lapidus, 1967), kentlerin "tarihsel" niteliğine vurgu yapmasına ve kitabında "karşılaştırmalı" yöntemi kullanmasına rağmen, karşılaştırma yaptığı Ortaçağ Avrupa kentleri ile aynı çağın "İslâm" kentinin "ilişkiler sistemi" arasındaki karşıtlıkları esas almaktadır. Weber'in çeşitli yerlerde "prebendal feodalizm", "Sultanizm" veya "primonyalizm" gibi çeşitli adlarla değerlendirdiği "Doğu despotizmi" savı, kuramsal bir araç olarak çağdaş çözümlemelerde de etkisini sürdürmüştür.

Oryantalizmin de bir parçası olduğu modernist gelenek, en önemli darbeyi öncelikle felsefe alanından alır. Hannah Arendt'e (1978: 89-90) göre modern çağ, insanın bütün deneyimlerinin içinde anlam kazandığı ve dünyanın ve evrenin bütün süreçlerinin içinde akıp gittiği, böylece de bu süreçler arasındaki çatışmaların ve özgül durumların birbirini götürdüğü ebedi bir zaman-mekân

kategorisi olabilecek kapsamlı ve genel *bir* süreci anlamsızlaştırarak, dünyaya yabancılaşma halidir. Doğa kavramının ve tarih kavramının başına gelen, bu anlaşılır olmaktan çıkma ve dolayısıyla yabancılaşmadır. Böylece, doğanın ve bütün bir tarihin kaybı, arkasında onları hem birleştiren hem de ayıran, yani bir zamanlar hepsi için *ortak* bir anlam taşıyan, *ortak* bir dünyadan yoksun (*a.b.ç.*) yalnızlaştırılmış ya da kitle olarak biraraya getirilmiş insanlardan oluşan bir toplum durumu doğurmuştur. Baudrillard'ın vurguladığı gibi, bu toplum durumunun süregen oluşu bizi kendimizden geçiren "iletişim"in sürekliliğine bağlı bir tür *tüketim toplumu* oluşuna bağlıydı. İnsani iletişimin yerini simgelerin ortak dolaşımının ve nesnelerin simgesel değerinin aldığı bu tüketim toplumunun bazı "otorite" (iktidar) kaynakları vardı ve "bilim" de bunlardan biriydi. Kültür kuramının simgeler dünyasına geri çekilişinin bu gelişmelere eşlik etmesi de tesadüf olmasa gerektir. Bu kez "bilim" yönteminin ve sonuçlarının toptan bir eleştirisine girişildi. Bu yapılırken başvurulan en önemli kuramsal araç, *yapıbozumculuk* oldu. Örneğin Foucault, Kuhn'un zaman içinde ona yanaşmasına karşın, "nesnel bilgi" kavramını esastan reddeder; böyle bir bilgi kategorisinin yerine, belirli dönemlerde geçerli olan, "tarihsel önsel (*a priori*)" niteliğinde bulunan ve o çağa ait bilgiyi ören zihinsel bir üstyapı olarak *episteme*'ler vardır (akt. Merquior, 1986: 49-50). Baudrillard, Nietzsche'nin "doğruluk" kavramına yönelttiği eleştiriyi "göklere çıkarır" (akt. Sarup, 1995: 193). Nietzsche'nin "aklın" doğa üzerinde kurduğu tahakküm olarak gördüğü bilimi, iktidar talebinin bir veçhesi sayması ve "gerçeklik" tespitinin düşünce ve eylemin düzenlenmesinden doğduğunu ileri sürmesi, Frankfurt Okulu ve Heidegger tarafından işlenmiştir (Stauth ve Turner, 1995: 106). Kendi dışında belirli bir "gerçeklik" göndergesi olan bütün metinler, artık, bir tahakküm ve iktidar aracı sayılan "büyük anlatı" kategorisine sokulmaktadır. Zira gerçeklik, "diyalojik" bir süreçtir ve "nesne" konumunda olanın kendini öznel ortaya koyuş tarzının, "gerçeklik"in inşasında çok önemli bir payı olmalıdır.

Tarih sorunu bakımından, "gerçeklik"in bu ele alınış tarzı, bir anlamda Dilthey'cı Hermeneutik'in geri dönüşüdür. Lyotard (1991: 111), tarihle uğraşan öznenin aynı zamanda tarihin bir ürünü olduğunu, "tarihsel bir varlık" olduğunu söyler. Lyotard, bu duruma "tarihlilik" (*Historicity*) adını vermekte ve tarihçinin bu "tarihliliği"nin bilimin koşullarına uygun bir tarihin kabulüne imkân verip vermediğini sormaktadır. Lyotard, Heidegger'e gönderme yaparak, "kendisini tarih içinde bulan" öznenin kendi varoluş esası bakımından "zamansal" olduğunu söylemektedir ve kendi "şimdi"sinin temeline zamanı yerleştiren şey de bilincin kendisidir. Dolayısıyla zaman ve sonuç olarak tarih, kendi içinde kavranabilir değildir. Zira, bu çokluktan birlik çıkmayacağı gibi, ancak zamandışı olarak varolabilecek bir birlikten ("aşkın bilinç"ten) de zamansal bir süreklilik çıkmaz (Lyotard, 1991: 113). Tarihçi, kendi tarihli varoluşu (*historicity existentiality*) ile ancak geçmişin kültür dünyasına yönelmek

suretiyle bir bilim olarak tarihi kurar. Zira, Raymond Aron'un vurguladığı gibi "tarih yaşam düzenine değil, ruh düzenine aittir". Böylelikle tarihçi, Heidegger'in yaklaşımıyla, tarihsel yasaları ya da bir defalık olayları değil sadece "geçmişte bilfiil varolmuş olan imkânlılığı" bilinir kılabilecektir. Hem nedenselliğin hem de anlamanın kendi sınırları olduğu için söz konusu bir Tarih'in tarihini gözlemcinin bulunduğu noktadan yapabiliriz. Lyotard'a göre bu sınırlılığı aşmanın tek yolu "total oluşa ilişkin bir varsayım kurmak"tır. Bu tarih felsefesine yönelmek demektir; böyle bir tarih felsefesi ise tarihe ilişkin görüşleri birer ideoloji olarak ya da tarihçinin düşüncesinin kendisini bir "olay" olarak görmeyi zorunlu kılar ve böyle bir yönelim ise "tarih felsefesi" olmaktan çıkarak bir "fenomenoloji" haline gelir (Lyotard, 1991: 117-23).

Böylelikle modern bilim projesinin bir parçası olarak tarihin objektif kavranışı olanağı tamamen sorgulanır hale gelmiştir. Lyotard, bütünlüklü bir tarih kavrayışını fenomenoloji alanına sıkıştırırken; Foucault dünyanın bütün yönleriyle açıklanmasına yönelik her türden küresel çabayı, felsefe de dahil olmak üzere, büsbütün reddeder. Kendi felsefi konumlanışıyla, "sistem", "yapı" gibi kavramlaştırmalara karşı bir savaş başlatmıştır. Foucault, tarihi "şimdi"nin meşruluğunu sağlayan bir geçmiş olarak değil, tersine geçmişi "şimdi"nin otoritesini sarsacak biçimde "şimdi"den koparır. Ona göre Aydınlanma'nın tarih felsefelerinin ve "total tarihlerin" tanıtladığı türden "akla uygun" bir "kaçınılmazlık hattı" yoktur. Tarihte sabitlikler ve öz yerine kesiklikler vardır (Sarup, 1995: 73-5). Bu yüzden Foucault tarihe eğilmekle geçmiş bilgisinin meşruluk temellerini tahribe yönelmektedir. Foucault'nun tarihçiliği bu nedenle bir yapıbozumculuktur. Yapıbozumculuğun bir diğer düşünürü Derrida *différance* kavramını açıklarken, bir sistem veya yapı kurmaya yahut herhangi bir dizi oluşturmaya izin vermeyen "farklılığın" mekânsal olduğu kadar zamansal olarak da işleyen bir süreç olduğuna dikkat çeker: "...'Tarih' sözcüğü eğer farklılığın sonul olarak sönümlendiği bir zemine doğru götürülmezse, farklılıkların başlangıçtan beri ve yol aldıkça yalnız 'tarihsel' olabileceğini söyleyebiliriz" (Derrida, 1973: 141). *Différance* kavramının açımlanması yalnızca Varlık'ın gerçekliğini ya da onun dönemli oluşuna ilişkin (*epochality*) gerçekliği ortaya çıkarmaz, zira Varlık'ın tarihi olarak tarihin içindeki şeylere ait olan dönemlilik kavramı, buna çoğu zaman "dönem" dense bile, sadece bir farklılığı anlatmaktan öteye geçemez (Derrida, 1982: 22). Yapıbozumculuğun filozofları, tarihte "süreklilik", "sistemlilik" çağrışımı yapan ya da birbirini izlerlik, bir dizilim ima eden her türlü kavramı tahribe yönelmişlerdir. Derrida'nın *différance* kavramı bunun en güzel örneğidir.

Böylelikle modernizm ve "yapısalcılık" da içinde olmak üzere onun bilimi, bir yanda Frankfurt Okulu'nun temsil ettiği ve Marksizmden kaynaklanan bir eleştirinin, öte yanda Aydınlanma'nın akıl üzerine temellenen ve tarihi özgürleşimin sahnesi olarak gören ilerlemeci felsefesini hedef alan "yeni sağ" bir dalganın oklarına maruz kalmış oldu. Bu yeni eleştiri, bilimlerin uygulamalarında

kendine bir yer açabildi. Özellikle antropoloji, bu yeni metodolojinin sıklıkla sınandığı bir disiplin oldu. "Oryantalizm" ve "Avrupamerkezcilik" modern bilim projesinin önemli parçaları olmaları bakımından, bu genel bilim ve iktidar eleştirisinden payını aldı. Öncelikle Amerikalı ve Fransız antropologlar, kendi ülkelerinin nüfuz alanlarında bu yeni "bilgi" anlayışını sahada sınamaya giriştiler.

İşte Edward Said'in *Oryantalizm*'ini besleyen felsefi kaynağı bu zeminde bulabiliriz. Bu çerçevede modernliğin Avrupamerkezci bilimselliğini ve bunun pekiştirdiği "Doğu imgesi"ni açığa çıkaran, bir bakıma onları teşhir eden pek çok önemli çalışma yapıldı (örn. Kabbani, 1986; Young, 1990; Hentch, 1996). Bu çalışmaların ortak özelliği, Batı'da kaynakları "bilim öncesi" döneme uzanan kurumlaşmış ve neredeyse *a priori*'leşmiş "tek-kültür-değerli" Doğu mitosunu ve buna dayanarak Batı'nın kendi tahakkümünü meşrulaştırma biçimlerini ortaya koymalarıdır. Birçok saha çalışması da, oryantalist ve modernleşmeci toplumsal bilimin ortaya koyduğu temel savları sarsacak ampirik verileri sağlamıştır (örn. bkz. Geertz, 1971; Eickelman, 1974).

Bu "mitos" alanının ötesinde "gerçek"in ne olduğuna dair araştırma ise, bu kez "gerçek"in doğasına ilişkin yine Batı kaynaklı çağdaş kuşkular tarafından yönlendirilmiş "yeni bir metodoloji" arayışı içinde "gerçekliğin çoğulluğu" anlayışıyla sonuçlanmıştır. İlk elde bu yeni metodolojinin öngördüğü yöntem, kendisini akıl ve deneyle temellendiren geleneksel bilimsel çalışma biçiminin reddine dayanmaktadır. Toplumsal bilimlerde şimdiye dek birikmiş bilginin yapısı anti-oryantalist ve postkolonyalist (tarih ve antropoloji) çalışmalar(ın)da "bozulurken", yapıbozumculuğun diyalojik yöntem dediği ve içinde gerçekliğin "metin"le özdeş görüldüğü (metinlerarasılık, öznelerarasılık, metinde araştırıcının kendiyle hesaplaşması gibi) temel epistemolojik elemanları kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle antropoloji, bu yeni metodolojiye kolayca uyum sağlayan ve bu metodolojiye katkılarda bulunan bir disiplin haline gelmiştir. Özellikle, yaptığı işe Hermeneutik'e atfen "yorumcu antropoloji" adını veren Clifford Geertz'in çalışmalarının öncülük ettiği bu eğilim, "büyük anlatı"ların otoritesine ve otorite ile otantikliğe ilişkin aşkın yönetici ilkeye karşı bir meydan okumadır (Linstead, 1993: 100). Böylelikle antropoloji, kendi tarihinde görülen büyük modellere yönelme eğilimi yerine, gündelik hayata etnometodolojinin kazandırdığı (öznelerarasılık, self-refleksivite gibi) bazı yeni kavramsal araçlarla yaklaşılan bir yeni çalışma biçimini, "yeni etnografya"yı (ya da "yapıbozumcu etnografya"yı) ikame etmiştir. Yeni etnografyanın bilgi temeli ise "yerel bilgi"dir. Bu, Geertz'in (1983: 232) sözleriyle belirli (*particular*) yerlere özgül şeylerin belirli bir özgül (*particular*) anlaşılına tarzı olarak, o özgül şey hakkında, şeylerin çeşitliliğine daha çok sokulmayı sağlayan bir düşünce atılımı olan hermeneutik düşünme tarzına yönelişle birlikte işlemektedir. Geertz'e (1983: 233) göre, "keskin köşeli" toplumsal bilimden "yorumcu" dönüş sağlandıkta kültürel araştırma sahasının her köşesine dokunulmuş ola-

caktır. Bu yüzden yerel bilgiye her zamankinden daha çok ihtiyaç vardır. Yerel bilgiyle çalışmak, giderek "insani ortaklık" kavrayışından uzaklaşmayla temsil edilen antropolojideki göreci eğilimi pekiştirmektedir. Geertz (1984: 267-8), bağlamdan bağımsız dediği "İnsan Doğası" ve onun "eski bir arkadaşı" saydığı "İnsan Aklı (*Mind*)" kavramlarının, eski saygınlığına eriştirilmek suretiyle göreciliğe karşı mevzi kazanmakta kullanıldığını söylemektedir. Göreci eğilim, I. C. Jarvie'nin (1983: 45-6) sözleriyle, bütün değerlendirmelerin belirli bazı standartlara ve özellikle kültürlerden türeyen standartlara *göre* değerlendirmeler olduğunu kabul eden bir konumlanış olarak, (genelleştirilmiş ya da kuramsal) eleştiriye alan bırakmaz.

Yerel bilginin öne çıkması ve görecilik, genelleştirmelerden ve küresel açıklamalardan uzak durmayı getirmektedir. Bunun doğal sonucu, pozitivist-modernist bilim anlayışının nihai aracı olarak görülen "kuram"dan kaçıştır. Zira, bütün bu tarihsel eğilimleri sahiplenen postmodernizm, aklı, mantığı ve rasyonaliteyi bilimsel yöntemin temeli ve onu izleyen öznenin dışında, nesnel bir "gerçek"in inşası için esas sayan Aydınlanma'ya epistemolojik bir karşı çıkış olarak görülmektedir (Linstead, 1993: 99). Kuhn'un bilim adamları cemaatinin mevcut pratiğine uygun düştüğünü söylediği otoriter ve mutlak bilgi kategorisi, ister istemez "büyük anlatı"yı doğurmaktadır. Hermeneutik'ten hareketle "gerçeklik"in sembolik yapılarda, "metinsel stratejiler"de üretilip tüketilir hale geldiğine vurgu yapan postmodernist pratik ise "büyük anlatı"nın otoritesine ve otorite ya da otantikliği yöneten aşkın her ilkeye karşı meydan okumakta, akımlar, edebiyat, felsefe, bilim veya şiir arasında varolduğu öngörülen bir "işbölümü"nü bulanıklaştırmakta ve çözmektedir (Linstead, 1993: 100).

Kuramdan kaçan antropolojide, böylece tarihsiz bir "etnografya" yeniden doğmuştur. Etnografyanın metodolojisinin unsurlarıyla, postmodernist edebî eleştirinin hermeneutik araçları birbiriyle örtüşür. Postmodernist eleştirinin öznesi doğrudan doğruya metinken; etnografyanın öznesi, antropolog ile "alanı" arasındaki öznelerarası ilişkiden doğan dolaylı bir "metin" olmaktadır. Bu metinde evrensel bir tarih algısının ya da tarih yoluyla toplumların/kültürlerin birbirine sokuluşuna dayanan bir bakış açısının yeri yoktur. Zira metnin kuruluşunda ana aktör, "alan"ın kendisi hakkında bilgisi, "yerel bilgi"dir. Antropoloğun buna müdahalesi olanaksızdır. Zira antropolog, bu metne müdahale ettiği anda metin "büyük anlatı" haline gelecektir; "yerel bilgi"ye her müdahale, müdahale edenin kendi kültürel sınırlılıklarını ihtiva edeceğinden "çoğul gerçekliğin" yapısı bozulacaktır. Göreciliğin bu hali, bize gerçekliğin "parçalanmış" halini kabul etmeyi önermektedir (Bu uygulamanın örnekleri için Bkz. Clifford ve Marcus, 1986; Sanjek, 1990).

Pozitivist-modernist bilim projesinin, ulus-devletlerin ve egemen sınıfların elinde bir tahakküm ve otorite aracı haline gelişi, bilimsel araçların bireylerin, grupların ve cemaatlerin, sanal topluluklar içinde erimelerine hizmet edecek

biçimde uyumlaştırıcı bir amaçla kullanılışı, bütün toplumsal birimlerin birbiriyle uyumlu işlevsel öğeler olduğu vurgulanarak bunun dışına çıkanların uyumsuz, anomik, işlevsiz ya da bozuk işlevli olduklarının varsayılması, ve bütün bu önkabullerin merkezinde Avrupamerkezci bir *leit-motiv*'in yeralışı, bütün bu yapıyı yerle bir eden yapıbozumcu bir felsefeye ve ona dayanan yeni bir "bilim" anlayışına meşruluk zemini sağlamıştır. Ancak bu epistemolojik duruş, kendisine hedef olarak Aydınlanma'yı görmüştür. Buna göre, bütün bu tahakkümcü inşanın epistemolojik temeli Aydınlanma'dır. Dolayısıyla, Aydınlanma'nın "ortak bir insanlık" kurgusundan yola çıkarak temellendirdiği evrenselci bilgi anlayışı ve "doğal hukuk" öğretisi yeni temellendirmelerin ışığında meşruluk ve inanılırlık zeminini kaybetmeye başlamıştır. Bu topyekün eleştiriyle birlikte, felsefe alanında Aydınlanma'nın "soyut birey" anlayışından yeni bir tür "cemaatçilik"e, "özgürleşimcilik"ten (yahut "evrensel bilgi"den) "yerel doğruculuk"a (yahut "yerel bılgi"ye), "somut sınıf" tahlillerinden "soyut kimlik" tahlillerine, "doğal hukuk" öğretisinden "çokkültürcülük"e, "nesnelcilik"ten "öznelcilik"e, "benzerlikler"in vurgulanmasından "farklılıklar"ın vurgulanmasına doğru bir düşünsel dönüşüm yaşanmıştır. Toplumsal bilimlerde bu dönüşüm, vurgunun çoğul (*multiple*) gerçekliklere, parçalı oluşa (*fragmentation*), çoğulluğa (*plurality*), öznelliğe kaymasıyla kendini göstermiştir (Linstead, 1993: 97-8). Böylelikle, bir anlamda, evrenselci bakış açısı terkedildiği ve yerine yerelin doğruluğu fikri geçtiği için, Avrupamerkezcilik tahrip edilirken, yerel merkezcilikler doğmaya başlamıştır. Adam Kuper'ın (1999: 242) söylediği gibi, çokkültürcülük bir "fark" mitosu yaratmıştır. Yeni antropoloji yazını artık bu sihirli kavramın etrafında oluşmaktadır: Kavramın antropoloji alanına tercümesi "kültürel fark" kavramını doğurmuştur. Aslında "fark" kavramının özünde yatan kültürcü indirgeme bu tercümeyle pekişmektedir. Kültürler "ortak insanlık" fikri ya da "insan doğası" varsayımı için, iletişimi kesen en yüksek duvarı oluşturmaktadır artık. Böylesi ortak bir "insanlık" fikri ortadan kalkınca bu fikre dayanan "tabiî hukuk" ve/veya evrensel "insan hakları" öğretisi de havada kalmaktadır. Avrupamerkezci bilimin yaklaşımı, sahte bir karşıtlık olan (bkz. Amin, 1993: 49) tek bir karşıtlık ile, "Doğu-Batı karşıtlığı" ile, çok önceden bu duvarı inşa etmiştir aslında. Şimdi gelinen nokta, önceki *biz-ötekiler* ayrımının merkezinde yer alan "Batı"yı ortadan kaldırarak, bu kez çoğul gerçekliğin kaynağı olan bir kültürler poligonunda çoğullaşmış bir *biz-ötekiler* matrisi içinde düşünmektir. Entelektüel düzlemde "kültürlerin eşitlenmesi" gibi görünen bu çaba, pratikte başka türden bir etnosantrizmin doğuşuna hizmet eder. Samir Amin'in (1993: 77) "Avrupamerkezli 'Oryantalizm'in keyfî bir şekilde uydurduğu 'Doğu' mitinin karşısına ters yönde bir 'Afrika-Asya' miti koymak" dediği bu simetrik etnosantrizm, örneğin Avrupamerkezciliğin elinde Çin'in geri kalmışlığının nedeni olarak gösterilen Konfüçyusçuluğu, bugün Japon ve Kore mucizelerinin unsurlarından biri sayınayı kolaylaştırabilecek bir

meşruluk zemini hazırlar. Bunun ifradi noktası, "değişmez, 'ayırt edici' unsurlar belirleyen ulusal kültürcü tepkileri" (Amin, 1993: 77) besleyen bir çıkmazı işaret etmektedir. "Fark"a dayanan yeni kültür kuramı, anlamın simgelerle taşındığı, her simgenin belirli *bir* kültürün içinde kodlanmış olması yüzünden anlamın da özgül olduğunu söylemeye varan simgeci antropolojiden, antropolojinin "bir hukuk araştırması gibi deneysel değil, anlamın araştırıldığı bir yorumcu bilim" olduğunu söyleyen, kültürü okunacak bir "metin" olarak gören ve "kuram"dan ziyade bir "aydınlatma" yöntemi (Geertz, 1973: 5'den akt. Thomas, 1989: 24-5) olan yorumcu antropolojiye ve oradan da genel ve açıklayıcı bir bilgi türünün imkânsızlığından yola çıkarak tekili yansıtmaktan ibaret bir etkinlik haline gelen "hikâyeci etnografya"ya doğru gelişen bir seyir izler. Bu gelişim çizgisi antropolojinin "benzerlikler"e dönük metodolojisiyle çatışır. Bu eğilim, aynı zamanda genel ve küresel tarih kurgularıyla da çatışmaktadır.

Çağımızda oryantalizm ve Avrupamerkezcilik karşıtı yazın, yerellikle beslenen belirli bir otantiklik tanımına olumlu özellikler yükleyerek yeni bir ideolojik odak oluşturmuştur. Bu yeni ideolojik duruş, "yerlilerin sesi olduğu" iddiasında emik yaklaşım ağırlıklı (yeni etnografyacı) monografiler, özellikle Fransız antropolojisinin Avrupamerkezci ve evrimci olmayan örnekleri (örn. Clastres, 1991), gazete yazıları ve bazı görsel yayınlarla da destekleniyor. Örneğin Kalahari'de yaşayan Buşmanların, modernleşme karşısında hâlâ naivliğini koruyan yaşam biçimindeki "değerlere" atıfta bulunan *Tanrılar Çıldırmış Olmalı* adlı film bunun güzel bir örneğidir. Buradaki Afrikalılar, ulus-devlet mekanizması içinde tehlikeli ve şeytanca gösterilen siyasallaşmış Afrikalılara nazaran doğal, ilkel, barışçı ve iyi olarak gösterilmektedir (Griffiths, 1994: 85). Bu otantiklik kavramına göre bu toplulukları betimleyen özellikler arasında "el değmemişlik", yaşadığı toprağın "en eski" topluluğu olmak (yerlilik/otantizm), kabile hayatı sürmek, hâlâ yabanıl olmak (hatta avcı-toplayıcılığı sürdürmek) gibi özellikler yer almaktadır (Griffiths, 1994: 70-1).

Bu ideolojik duruşun önemli bir iddiası ve etkisi, Batı ile temsil edildiği öngörülen tarihsel ilerleme (toplumsal evrim) görüşü karşısında "değilleyici" örnekleri bulup çıkarması, bir anlamda Spengler ve Toynbee tarzı evrenselci tarih felsefeleriyle paylaştığı duruşu, yerelci bir cepheden savunmasıdır. Batı'nın temsil ettiği farzedilen tarih, aslında insanın özünden, doğal insandan uzaklaşmayı temsil etmektedir. Avrupamerkezci tarihsizlik atfı, karşıt argümanlarla burada yeniden üretilmektedir. Avrupamerkezciliğin pejoratif anlam atfettiği "Öteki'nin değişmezliği (durağanlığı)" iddiası, bu kez olumluluk atfedilen bir "değizmezlik"le yer değiştirmekte ve insanı anlamak ve açıklamak bakımından bu insanlık durumu genellenmektedir, bu toplulukların Dünya sisteminin birer istisnası olan çağdaş "liminal"[4] topluluklar olduğuna bakıl-

4 Victor Turner'ın "liminal" kavramı için bkz. Turner, 1982 ve Sılay, 1996.

maksızın... Bu sonuç, postmodernist yaklaşımın bir uzantısı olan postkolonyal çalışmaların, sömürgeci söylemin barbar, ilkel ve taşralı olarak yaftaladığı kültürleri tanımak, değerlendirmek ve yetkili kılmak çabasının (Lawson ve Tiffin, 1994: 230) bir ürünüdür. Burada, bir anlamda *pro-orient* oryantalist yazına yaklaşılır. Bizim için bunun en bilindik örnekleri, Pierre Loti ve Claude Farrere'dir. Bir diğer önemli örnek, özellikle Güneydoğu Asya ilgisi bakımından Belçikalı yazar Marguerite Yourcenar'dır. Bu gibi yazın, "oriental" yaşam tarzında mistik bir hikmet hatta bir büyüsellik keşfetmekte; onun masalsı yanını öne çıkararak, bu yanın bütün hayatı temsil ettiği imgesini yaymaktadırlar.

Yine Batı kaynaklı olan bu antioryantalist yazın, "Doğu" olarak nitelenen alanda benzersiz toplum(lar) tasavvurundan yola çıkan partikülarist ve milliyetçi kültür ve tarihyazımlarına önemli bir meşruiyet temeli sunmuştur. Bunun güzel bir örneği Japonya'daki Japoncu antropoloji ve kültür yazımı (*Nihonjinron*) edebiyatıdır.

Nihonjinron, Japonya'nın başka "kültür"ler tarafından "tehdit" edilmeye başlandığı 18. ve 19. yüzyıllarda *kokugaku* ("ulusu tanıma") adıyla ortaya çıkmıştı. Bu hareket önce Çin'den gelen Konfüçyusçu etkilere karşı başlamıştı. *Kokugaku* yazarları, İmparatorluk kurumlarını, yerli estetik değerleri ve Japon dilinde saklı olduğuna inanılan ruhu (yani bir nevi *volksgeist*'ı) içeren özsel bir "Japon kültürü" tasvirine ulaşmaya çalışmışlardı. Bu çaba, esas olarak Çin kültürü karşısında Japon kültürünün üstünlüğünü göstermeye yönelikti. Japon kültür-kimliğinde bulunan bu etnosantrik söylem, *Nihonjinron*'un benzer bazı karakteristikleri tarafından hâlâ taşınmaktadır. İlkin referans noktası Çin kültürüydü; ancak 19. yüzyılın başlarında Batılı güçlerin etkisi Pasifik'te ve Japon adaları önünde gözükmeye başladığında, Japonya Batı'yı esas alan bir kimlik anlayışına doğru yöneldi. Japonların kendilerini tanımlamaları, Japonya'nın Batı'dan *farklı* olduğunu göstermekle eşanlamlı hale geldi. Bu arada giyimden dile kadar birçok Batılı kültür öğesi, Japonya'da yüksek bir saygınlığın ölçüsü sayılıyordu. Bu durumun doğurduğu tepki ve Japonya'nın sanayileşmesi, Japonya'yı "modern bir ulus"a dönüştürmek gereğine duyulan inancı kamçıladı. Bu dönüşümün *motto*'su "Japon ruhu-Batı'nın bilgisi (*know-how*)" anlamına gelen *Wakon yosai* oldu. Tıpkı Türkiye'de Ziya Gökalp'e dayanan "milli kültür" ama Batı uygarlığı ikilisi gibi... *Nihonjinron* edebiyatının büyük bölümü, Japonların ekonomik başarılarını odak noktasına koyarak, "Japon [Ulusal/kültürel] özellikleri"nin biricikliğini, benzersizliğini tartışmaya yönelmişti (Befu, 1988: 25-30).

Japon kültürünün "benzersizliği"ni savunan *Nihonjinron* edebiyatının geçmişten bugüne getirdiği temel kabuller şöyle sıralanabilir (McConnell vd. 1988: 1):

1) *Türdeşlik*. Bu düşünceye göre Japonlar, yabancı kültürlerin yayılmasına ve baskısına rağmen, prehistorik çağlardan beri kültürlerinin saflığını korumuşlardır. Suzuki Takao'ya göre, Japon homojenliğinin birkaç öğesi vardır: Bunlardan ilki *ırksal türdeşlik*'tir. Suzuki, Japonya'da yaşayan başlıca azınlık gruplar olan Ainu'lar için "sayıları az", Koreliler içinse "kültür ve dil bakımından Japonlardan ayırdedilemez" demektedir. Suzuki gibi *Nihonjinron* yazarları, Japonya'daki etnik çeşitliliği yadsımaktadırlar. Bu yazarlar, ayrıca, dil konusunda da homojenlik iddiasını öne sürerler. *Nihonjinron* yazarları, her türlü çeşitliliği ihmal ederek, özcü bir bakışla, Japon kültürüne *bağlılığı* ayakta tutacak özel bir kavramlaştırma geliştirmişlerdir (Befu, 1988: 14-16). Tüm Japonları, biçimsel, davranışsal ve düşünsel olarak tekbiçimli olarak gösteren bu yazın, Japon kişiliğini tek bir kültürel potada aynılaşmış gibi sunar. Japon toplumunu açıklarken "ulusal karakter"in rolünü vurgulayan *Nihonjinron* yazarları, Japon toplumunun benzersizliğinin altını çizmek yararına, toplumsal çatışma ve çeşitliliğin önemini ihmal ederler. Çoğunlukla Savaş sonrası dönemde popülerlik kazanan bu türdeş benzersizlik tezine göre, "her toplum benzersizdir" ama Japon toplumu, "benzersiz olarak benzersiz"dir (Mouer ve Sugimoto, 1990: 10-1). Ayrıca bu türdeşlik iddiası, daha ileri götürülerek, toplumsal tabakalaşmanın ve sınıfların reddine kadar gelip dayanır. Buna göre Japon toplumu bütünleşmiş, kaynaşmış bir kütledir (Mouer ve Sugimoto, 1990: 9).

2) *Kan*. "Japon kanı" karşılıklı iletişim, karşılıklı anlaşma, kültürün anlaşılması ve Japon olarak varolmak için temel şartır. Buna bağlı olarak, Japonların prehistorik zamanlardan beri değişmeden gelen bir "ırksal bütünlüğü" olduğu iddia edilmektedir (Mouer ve Sugimoto, 1990: i).

3) *Kültürel Yetersizlik*. Yabancılar, Japon kültürünü tamamen anlamak için ya da bu kültürün dilini yetkinlikle konuşabilmek için yeterli donanımdan yoksundurlar. Buna göre Japonca sözcükler özgün göndermeler içermektedir. Kelimelerin betimlediği davranışlar Japonlara özgü olduğu gibi, ancak bu kültürde doğan biri kelimelerin gerçek göndermelerini anlayabilecektir (Mouer ve Sugimoto, 1990: 134). Yalnız Japonlar ve çok az sayıda "seçilmiş" yabancı, Japon toplumunu anlayabilecektir (Mouer ve Sugimoto, 1990: 142).

4) *Toplumsal Katılım*. Japonya'nın toplumsal-kültürel sınırları savunulmalıdır. Yabancılar evlenme, istihdam, öğretim, siyasal ve sanatsal önderlik gibi alanlardan uzak tutulmalıdır.

5) *Parametrelerin İlişkililiği*. Bütün bu özelliklere bağlı olarak *benzersizlik* iddiası coğrafya, ırk, dil ve kültürün ortak bir kavramlaştırma içinde ele alınmasıyla pekiştirilir. Buna göre sayılan değişkenler arasında şu ilişkiler kurulmalıdır (Befu, 1988: 16-7):

(a)- Japon kültürünün "taşıyıcıları" ve anadilini konuşanlar, pek az istisnası dışında, Japon takımadaları dışında yaşamazlar (*Coğrafya-Kültür özdeşliği*).

(b)- Dolayısıyla Japon kültürünün uygulayıcıları ile Japonca konuşanlar aynı

kişilerdir; ya da bütün Japonca konuşanlar Japon kültürüne mensuptur (*Dil-Kültür özdeşliği*).

(c)- Japon kültürünün "taşıyıcıları" ve doğal olarak Japonca konuşanların tümü aynı "kan"ı taşır ve bu binlerce yıldan beri böyledir (*Irk-Kültür özdeşliği*).

(d)- Bu "saf" Japon ırkına başka "kanlar"ın (ırkların) sızması, önemsenmeyecek kadar istisnai bir durumdur (*Irksal karışmanın istisnailiği*).

Bütün insanlarda etnosantrik yönelimlere rastlandığı gibi, Japonlar da kendilerinin benzersizliğini ve türdeşliğini vurgulamaktan hoşlanmaktadır (Hendry, 1988: 6). Ancak, "doğal" sayılabilecek bu *emik* eğilim, kültürü anlama çabasına esas alınınca ortaya "milliyetçi" göndermelerle yüklü metinler çıkmaktadır. Mouer ve Sugimoto'nun (1990: i) altını çizdiği gibi, "dış kaynaklı" olarak görülüp gösterilebilecek her çözümleme tarzına karşı sistemli olarak düşmanlık taşıyan bu yazın, bilinçli bir milliyetçilik biçimidir; bu nedenle *Nihonjinron* yazını, Japonya'nın her bakımdan "benzersizliği"ni gösteren bir kültür milliyetçiliği ürünü olarak tanımlanabilir.

Sonuç

Bugün postmodernizm ya da yorumsamacı antropoloji kılığında karşımıza çıkan kültür kuramının geldiği nokta, çokkültürcülük ve onun merkezinde yer alan "fark" kavramına tanınan üstün açıklama gücü nedeniyle, yerelin kendisine atfettiği benzersizlik/farklılık ve buna bağlı üstünlük atfını besleyen bir tür yeni oryantalizme kapı aralamıştır. Bu yeni oryantalizm, Doğu-Batı arasında tarihlilik-tarihsizlik ikilemine dayalı olarak kurulan "büyük" farkı, şimdi, çoğullaştırılarak insan toplulukları arasındaki geçişlilik/benzerlik imkânlarını tamamen inkâr eden yeni bir ideolojik çerçevede yeniden üretmektedir. Böylelikle Anglo-Sakson antropolojisi içinde tarihsizleştirilen kültür kavramı, bu kavrama biçimine tepki olarak doğan yeni eğilimler aracılığıyla tarihselci bir yeniden-kurguya tâbi tutulmuş olmaktadır. Böylelikle kavram, bu yeni eğilimler eliyle Alman romantizminin ve tarih okulunun vaz'ettiği biçime rücu eder. Oysa Lévi-Strauss'un vurguladığı gibi, bütün halklar kendi benzersizliğine ve ötekilerden farklı olduğuna dair keskin bir inanca sahiptir ve bu "fark" ve "üstünlük" inancı, aslında bir yanılsamadan ibarettir (Kuper, 1999: 242-3). Özetle ilerleme ve uygarlık inanının yerini, bu kez "fark" imanı almaktadır. Özellikle yaşadığımız çağda bunun zihinsel bir kurgudan ibaret olduğunu Keesing, Solomon adalarında yaptığı çalışmanın bir sonucu olarak, "Meanaa'adi'nin... dünyada takip ettiği pragmatik yol ile zihnimde kurduğum bana ait yol arasında niteliksel bir fark olmasını gerektirecek bir neden görmüyorum" sözleriyle ifade eder (Kuper, 1999: 244).

Kültür kavramının bu krizi sosyolojiye başka türlü yansımıştır. Kendi tarihi bakımından kültür kavramını en geniş anlamıyla kullanan, ona büyük bir açık-

lama gücü atfeden antropoloji karşısında, bu kavramı minimalize eden sosyolojinin "kültür sosyolojisi" yaklaşımı hâlâ kavramsal bir çatışmanın taraflarıdır. Batı toplumunun bilimi olarak sosyoloji, bu "tarihli" halkların uygarlık sürecinde ulaştığı noktanın parametrelerini çeşitli kurumlar altında incelemeye çalışırken "kültür"e de bir tür hayatın idamesi için gereken etkinliklerin "dışında kalan" alan muamelesi yapar. Raymond Williams'ın (1993: 8) açık tanımında da görüldüğü gibi kültür sosyolojisi, iletişim, dil ve sanat gibi modern toplumda zihniyet dünyasının ileri formlarını kuşatan bir ilgidir. Bu kuşatım içinde tanımlanan kültür de, zihnin gelişkin bir durumunu, bu gelişme sürecini ve bu sürecin sanat veya beşerî entelektüel çabalar biçiminde tezahür eden araçlarını işaret eden bir kavram haline gelir (Williams, 1993: 9). Ancak çokkültürcülük ve postmodernizm karşısında krize uğrayan bu gelenek de, toplumda varolan bütün "fark"lılıklara tekabül eden parçalı alanlara değgin araştırma etkinlikleri biçiminde bir *kültürel çalışmalar* alanına doğru evrilmiştir. Hem antropolojide hem de sosyolojideki kültür kavrayışının, çeşitli eleştirel müdahalelerle eski gücünü kaybederek "geri çekilmiş" olduğunu tespit edebiliriz.

KAYNAKÇA

Amin, Samir, 1993, *Avrupamerkezcilik. Bir İdeolojinin Eleştirisi* (çev. Mehmet Sert), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Anderson, Perry, 1974, *Lineages of the Absolutist State*. NLB, Londra.

Arendt, Hannah, 1978, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, Penguin Books, New York.

Asad, Talal (der.), 1973, *Anthropology and the Colonial Encounter*. Ithaca Press, Londra.

Augé, Marc, 1982, *The Anthropological Circle. Symbol, Function, History* (Ing. çev. M. Them). Cambridge University Press, Cambridge.

Aydın-Şafak, Balkı, 1994, "Modernleşmeci yaklaşım ve ikili kavramlar". *Humana. Bozkurt Güvenç'e Armağan* içinde (Haz. N. S. Altuntek vd.). Kültür Bakanlığı Yayını: 99-110, Ankara.

Befu, Harami, 1988, "Cultural construction and national identity. The Japanese case", *Paper for the Institute of Culture and Communication East-West Center*. California University Press, Stanford.

Boas, F., 1940, "The aims of anthropological research" (reprinted). *Race, Language and Culture* içinde, Macmillan, New York, 243-59.

Cantor, Norman F., 1992, *Inventing the Middle Ages. The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. The Lutterworth Press, Cambridge.

Cazeneuve, Jean, 1985, "Georges Gurvitch'in sosyolojisi". *Sosyoloji ve Felsefe* içinde (çev. Kadir Cangızbay). Değişim, İstanbul, s. 1-13.

Clastres, Pierre, 1992, *Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu. Siyasal Antropoloji Yazıları* (çev. Alev Türker, Mehmet Sert). Ayrıntı, İstanbul.

Clifford, James ve G. E. Marcus (der.), 1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley.

Cohn, Bernard S., 1968, "Ethnohistory". *International Encyclopedia of the Social Sciences*, (der. D. Sills), C. 6. Macmillan, 440-8. New York.

— 1980, "History and anthropology: The state of play". *Comparative Studies in Society and History*, 22: 198-221.

— 1990, *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*, Delhi Oxford University Press, Oxford ve New York.

Derrida, Jacques, 1973, *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (çev. Newton Garwer). Northwestern Univ. Press, Evanston.

— 1982, "Différance". *Margins of Philosophy* (çev. Alan Bass), Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 3-27.

Dolukhanov, Pavel, 1998, *Eski Ortadoğu'da Çevre ve Etnik Yapı* (çev. Suavi Aydın), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Eickelman, Dale F., 1974, "Is there an Islamic City? The making of a quarter in a Moroccan town". *International Journal of Middle Eastern Studies*, 5: 274-94.

Eliade, Mircea, 1993, *Mitlerin Özellikleri* (çev. Sema Rifat). Simavi Yayınları, İstanbul.

Faubion, James D., 1993, "History in anthropology". *Annual Review of Anthropology*, 22: 35-54.

Geertz, Clifford, 1971, *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*. University of Chicago Press, Chicago.

— 1983, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Fontana Press, Glasgow.

Gellner, Ernest, 1983, *Nations and Nationalism*. Basil Blackwell, Oxford.

Gökalp, Ziya, 1964, *Hars ve Medeniyet*. Diyarbakır: Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınları.

Griffiths, Gareth, 1994, "The myth of authenticity. Representation, discource and social practice", *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*, (der. C. Tiffin ve A. Lawson). Routledge, Londra ve New York, 70-85.

Grunebaum, Gustave von, 1961, "The structure of the Muslim town". *Islam: Essays in the Nature and Growth of a Cultural Tradition* içinde, Londra (2. Baskı): 141-58.

Hachmann, Rolf, 1987, "Einleitung". *Studien zum Kulturbegriff in der Vor- und Frühgeschichtsforschung* (der. R. Hachmann). Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH. s. 9-32.

Harke, Heinrich, 1995, " 'The Hun is a Methodical Chap'. Reflections on the German tradition of pre- and proto-history". *Theory in Archaeology. A World Perspective* içinde (der. Peter J. Ucko), Routledge, Londra ve New York, 46-60.

Hayes, C. J. H., 1937, "Nationalism". *Encyclopaedia of the Social Sciences*, C. XI-XII: 231-49.

Hendry, Joy, 1988, *Understanding Japanese Society*, Routledge, Londra ve New York.

Hentch, Thierry, 1996, *Hayali Doğu. Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı* (çev. Aysel Bora). Metis, İstanbul.

Herder, Johann G. von, 1872, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit. 15. Kitap*, Gottasche Buchhandlung, Stuttgart ve Berlin.

Hosbawm, E. J. ve T. Ranger (der.), 1983, *The Invention of Tradition*. Canto, Cambridge.

Hodgen, Margaret T., 1974, *Anthropology, History and Cultural Change*. University of Arizona Press, Tucson.

Huntington, Samuel P., 1993, "The clash of civilizations?" *Foreign Affairs*, 72/3 (Summer): 22-40.

Ibler, Ursula, 1987, "Oswald Menghin". *Studien zum Kulturbegriff in der Vor- und Frühgeschichtsforschung* içinde (der. R. Hachmann). Dr. Rudolf, Habelt GmbH, Bonn, s. 111-121.

Jarvie, I. C., 1969, *The Revolution in Anthropology*. Henry Regnery, Chicago.

— 1983, "Rationalism and relativism". *The British Journal of Sociology*, 34: 44-60.

Jentgens, Gerard, 2001, *Die Alamannen. Methoden und Begriffe der etnischen Deutung archäologischer Funde und Befunde*, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf.

Jones, Siân ve P. Graves-Brown, 1996, "Introduction: Archaeology and cultural identity in Europe", *Cultural Identity and Archaeology. The Construction of European Communities* (der. P.Graves-Brown, S. Jones, C. Gamble), Routledge, Londra ve New York, 1-24.

Kabbani, Rana, 1986, *Europe's Myths of Orient. Devise and Rule*. MacMillan Press, Londra.

Kedourie, Elie, 1971, *Avrupa'da Milliyetçilik* (çev. M. H. Timurtaş). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kroeber, A. L., 1935, "History and science in anthropology". *American Anthropologist*, 37(4): 539-69.

von Krosigk, Hildegard G. S., 1981, *Gustaf Kossinna. Der Nachlass-Versuch einer Analyse*. Karl Wachholtz Verlag.

Kuban, Doğan, 1982, *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*. Arkeoloji ve Sanat, İstanbul.

Kuper, Adam, 1991, "Anthropologists and the history of anthropology". *Critique of Anthropology*, 11/2: 125-42.

— 1999, *Culture. The Anthropologists' Account*. Cambridge, Harvard University Press, Mas. ve Londra.

Lapidus, Ira, 1967, *Muslim Cities in the Later Middle Ages*. Harvard, University Press, Cambridge.

Lawson, Alan ve C. Tiffin, 1994, "Conclusion: Reading difference", *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality* içinde (der. C. Tiffin ve A. Lawson). Routledge, Londra ve New York, 230-5.

Lévi-Strauss, Claude, 1967, *Structural Anthropology* (çev. Claire Jacobson). Anchor Books, Garden City, N.Y.

— 1984, *Yaban Düşünce* (çev. Tahsin Yücel). Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Lewis, I. M., 1968, *History and Social Anthropology*. Tavistock, Londra.

Lindtead, Stephen, 1993, "From postmodern anthropology to deconstructive ethnography", *Human Relations*, 46/1: 97-120.

Lyotard, J. F., 1991, *Phenomenology* (çev. Brian Beakley). State University of New York Press, New York.

Mardin, Şerif, 1971, "Tanzimattan sonra aşırı Batılılaşma". *Türkiye: Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar* içinde (der. E. Tümertekin, F. Mansur ve P. Benedict). İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Marquior, J. G., 1986, *Foucault* (çev. Nurettin Elhüseyni). Afa, İstanbul.

McConnell, David vd., 1988, "Nihonjinron. Whose cup of tea?" *Kwansai Gakuin University Annual Studies*, Vol. 37.

Meray, Seha L. (çev.), 1969, *Lozan Barış Konferansı. Tutanaklar/Belgeler*. Tak.I, Cilt I, Kitap I, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay., Ankara.

Mosse, George L., 1991, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. Cornell University Press, Ithaca, N.Y.

Mouer, R. ve Y. Sugimoto, 1990, *Images of Japanese Society*. Kegan Paul, International, Londra ve New York.

Murdock, G. P., 1965, *Culture and Society*. Pittsburgh University Press, Pittsburgh.

Nelson, Benjamin, 1991, "On Orient and Occident in Max Weber". *Max Weber: Critical Assessments I, Vol. III* (der. Peter Hamilton) içinde. Routledge, Londra ve New York, 96-106.

Özlem, Doğan, 1984, *Tarih Felsefesi*. Ege Üniv. Yayını, İzmir.

Powers, David S., 1989, "Orientalism, colonialism, and legal history: The attack on Muslim family endowments in Algeria and India". *Comparative Studies in Society and History*, 31/3: 535-71.

Raymond, André, 1994, "Islamic city, Arab city: Orientalist myths and recent views", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 21/1: 3-18.

Rodinson, Maxime, 1978, *İslâm ve Kapitalizm* (çev. Orhan Suda). Hürriyet Yayınları, İstanbul.

Roy, Olivier, 1994, *Siyasal İslâmın İflası* (çev. Cüneyt Akalın). Metis, İstanbul.

Rich, 1970, *The Age of Nationalism and Reform, 1850-1890*. W. W. Norton and Company Inc., New York.

Sahlins, Marshall, 1985, *Islands of History*. University of Chicago Press, Chicago ve Londra.

Said, Edward, 1982, *Oryantalizm. Sömürgeciliğin Keşif Kolu* (çev. Nezih Uzel), Pınar Yayınları, İstanbul.

Sanjek, Roger (der.), 1990, *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Cornell University Press, Ithaca ve Londra.

Sarup, Madan, 1995, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara.

Sılay, Kemal, 1996, "Liminaliti, ritüel ve toplumsal performans: Yaşar Kemal'in Karaçullu Yörükleri Destanı ve Anadolu'da göçebe kimliğinin 'sorun'ları", *Kebikeç*, 3: 9-23.

Smith, Anthony D., 1994, *Milli Kimlik*. (çev. B. Sina Şener). İletişim, İstanbul.

Smolla, G., 1984, "Kossinna nach 50 Jahren: Kein Nachruf". *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 16-17: 9-14.

Stauth, G. ve B. S. Turner, 1995, *Nietzsche'nin Dansı. Toplumsal Hayatta Hınç, Karşılıklılık ve Şiddet* (çev. Mehmet Küçük). Ark, Ankara.

Sundhaussen, Holm, 1973, *Der Einfluss der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*. Münih: R. Oldenbourg Verlag.

Tambiah, Stanley J., 1988, "Foreword". *Ethnicities and Nations. Processes of Interethnic Relations in Latin America, Southeast Asia and the Pacific* (der. R. Guidieri, F. F. Pellizzi ve S. J. Tambiah). University of Texas Press, Austin, 1-6.

Thomas, Nicholas, 1989, *Out of Time. History and Evolution in Anthropological Discource*, Cambridge University Press, Cambridge.

Trigger, Bruce G., 1976, *The Children of Aataentsic: A History of Huron People to 1660*, Montreal.

— 1989, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge Univ. Press, Cambridge.

Tunçay, Mete, 1993, "Toplumsal Tarih Dergisi", *Cumhuriyet Kitap*, 201: 23.

Turner, Bryan S., 1984, *Marx ve Oryantalizmin Sonu* (çev. H. Çağatay Keskinok), Kaynak Yayınları, İstanbul.

— 1991, *Max Weber ve İslâm. Eleştirel Bir Yaklaşım* (çev. Yasin Aktay), Vadi Yayınları, Ankara.

Turner, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, New York.

Vali, Abbas, 1996, "Nationalism and Kurdish historical writing". *New Perspectives on Turkey*, 14 (Spring): 23-51.

Wallerstein, Immanuel, 1988, "Should we unthink nineteenth-century social science?", *International Social Science Journal*, 118: 525-31.

Williams, Raymond, 1993, *Kültür* (çev. Suavi Aydın). İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Wolf, E. R., 1982, *Europe and the People Without History*. University of California Press, Berkeley.

Young, Robert, 1990, *White Mytologies. Writing History and the West*, Routledge, Londra ve New York.

Türkiye'de müzik üretimi

*Barış Çakmur**

Bugünün kapitalist toplumunda müziğin tüketicisi için kullanım değeri "haz" olarak tanımlanabilir. Bu hazzın iktisadi bir değere dönüştürülme süreci de "müziğin metalaşması" olarak anlam kazanır. Ancak, metalaşma süreci çerçevesinde kullanım değeri ile değişim değeri arasında böyle bir ilişki kurulabilmesinin bir önkoşulu müziğin "üretimi" ile "tüketimi" arasında tarihsel olarak kurulmuş bir ayrışmada aranmalıdır. Bir diğer anlatımla, yaratılmış olan değişim değerinin gerçekleşmesini sağlayan "müzik tüketimi" (ister edilgen bir tüketim olsun, ister yeni kullanım değerleri yaratan anlamlandırma pratikleri şeklinde bir tüketim olsun) üretim sürecinden uzaklaştıkça müziğin kolektif aksiyonun bir ifade biçimi olarak varlığını koruması imkânsızlaşmaktadır.

Günümüzde müzik üretimi bu üretim-tüketim ayrışmasına koşut olarak ve çok yüksek bir oranda meta üretimi olarak gerçekleşmektedir. Müziğin endüstriyel olarak üretimi ise, (popüler) müziğin taşıdığı ya da ona atfedilen tüm anlamların değişim değerine tahvil edilebilir olduğu bir süreci tanımlamaktadır. Fakat, daha da önemlisi, kültür endüstrilerinin ayrılmaz bir parçası olarak görebileceğimiz müziğin endüstriyel üretimi, tekelci bir pazar yapısı içinde kültürel meta üretimi ve tüketiminin özgül bir örgütlenmesine işaret eder.

Türkiye'deki müzik endüstrisinin bu türden bir yapıyla tam bir uyum içinde olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Bu farkın tarihsel nedenlerinin çözümlemesi bu yazının sınırları dışındadır. Burada amaçlanan Türkiye'deki müzik sektörünün ve bu sektör içindeki üretim ilişkilerinin genel bir değerlendirmesini yapmaktır. Bu çerçevede, müzik pazarının genel durumu ve yapısı, sektör içinde faaliyet gösteren şirketler (ve yapıları) ve bunların çevresinde örgütlenmiş üretim faaliyeti bağlamında tartışılacaktır. Bu yazıda sunulan değerlen-

(*) ODTÜ, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü.

dirmenin dayandığı verilerin kaynağı ise, doktora çalışmamız çerçevesinde 1999-2000 yılları arasında yapmış olduğumuz bir araştırmadır.[1] Yazının ilerleyen bölümleri içinde sunulacak veri ve tabloların tümü bu araştırmaya dayanmaktadır.

Müziksel üretimin endüstrileşme ve endüstrileşememe hâlleri

Kültürel bir üretim olarak müziksel üretim, diğer konvansiyonel sektörlerden farklılıklar göstermektedir. Gerek kullanım değeri ve bu değerin yaratılması süreçleri, gerekse de yaratılan kullanım değerinin değişim değerine dönüştürülmesi süreci (metalaşma) açısından müzik, kültürel bir meta olarak da diğer (konvansiyonel) metalardan farklıdır. Bu çerçevede, genel olarak endüstrileşmeyle müziksel üretimin endüstrileşmesi arasında bir koşutluk olsa da, bu ilişki basit bir neden-sonuç ilişkisine indirgenemez.

Endüstrileşmeye koşut olarak gelişen müziğin endüstriyel üretimi daha genel bir dönüşümün (kültürün metalaşmasının) sonucudur. Ancak, müziğin metalaşması süreci endüstrileşmeden önce ve ona bir önkoşul olarak gelişmiştir. Batı'daki müzik pratiği ile Osmanlı/Türkiye pratiği arasındaki fark bu süreçlerdeki farklılardan kaynaklanmakta, birindeki endüstrileşme ve diğerindeki endüstrileşememe belli bir tarihsel gelişimin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bir başka anlatımla, Osmanlı'dan farklı olarak, Batı müzik pratiği için, müziğin metalaşması sürecinin kapitalist ilişkilerin egemen hale gelmesinden çok daha önce başladığını, sosyal formasyon içinde kapitalist üretim ilişkilerinin egemen hale gelmesiyle de müziğin endüstriyel üretimi için bir zeminin zaten yaratılmış olduğunu ve kültür endüstrilerinin (müziksel üretim bağlamında) bu temelde yükselmiş olduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan, Osmanlı/Türk müzik pratiği çerçevesinde ise, kolektif aksiyonun bir ifade biçimi olarak tanımlanabilecek müziğin toplumsal işlevinin uzun bir süre dönüşüme uğramadan kaldığını, yani müzik üretiminin metalaşma sürecine doğru kolayca evrilmediğini ve sonuçta geç dönemlere kadar "arkaik" olarak nitelendirilebilecek bir yapıda kaldığını -üretim/tüketim ayrışmasının gerçekleşmediğini- söyleyebiliriz.

Böylece, gramofonun günlük yaşam içinde bir yer edinmesi ve plakların üretilip yaygın bir biçimde kullanılmaya başlaması -kısaca bir müzik pazarının oluşması- geç Osmanlı döneminde ve Batı'yla hemen hemen eş zamanlı oluşmasına karşın, bu "erken" gelişme, Türkiye'de müziğin endüstrileşmesini hızlandırmamıştır. Müziğin pazar için üretimi, Osmanlı/Türk müzik pratiği içinde çok uzun bir süre boyunca sanayi sermayesi yerine ticari bir mantık tarafından

1 Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Müdürlüğü'nden derlemiş olduğumuz bandrol satış rakamları, IFPI (The International Federation of the Phonographic Industry) istatistikleri ve müzik sektörünün içinde yer alan (yapımcılar, müzisyenler, müzik eleştirmenleri, stüdyo sahipleri, radyo direktörleri, besteci ve söz yazarları gibi) insanlarla yapmış olduğumuz mülakatlar söz konusu araştırmanın temel parçalarını oluşturmaktadır.

manipüle edilmiştir denebilir. Daha geç dönemlerde "musiki reformu" çerçevesinde gelişen ve temel olarak devletin kültür politikalarıyla pazarın müziği -ya da halkın talep ettiği, para vererek satın almaya razı olduğu müzik- arasındaki mücadele bu yapının korunmasını sağlamış, endüstrileşme yolunda ilerlemeye bir başka engel oluşturmuştur. Dahası, özellikle 1960'lardan sonra yerli üreticilerin piyasaya hâkim olmaya başlaması, ama devletin politikalarıyla bunların ürettiği müzik (talep edilen müzik) arasındaki uçurumun sürmesi ve bununla beraber zaten çok da gönüllü olmayan çokuluslu firmaların müzik piyasamızda yarım yüzyıldan beri sürdürdükleri tekelin kırılması gibi oluşumlar sonucunda, biriktirdiği sermayeyi yeniden yatırıma dönüştürerek sanayileşme yolunda yürümektense, ticari mantığı ön planda tutan, spekülatif, aşırı rekabetin gözlendiği, kâr oranlarının düşük olduğu bir sektör oluşmuştur.

Çok uzun bir süre boyunca Türkiye'de müzik sektörünün temel sorunu bir "talep yönetiminin" eksikliğidir. Bu hem endüstrileşememenin bir sonucudur hem de daha geç dönemlerde endüstrileşmeyi engelleyen bir faktördür. Gelişmiş kapitalist toplumlarda bir meta üretimi olarak kültürel üretim, varolan talebi kontrol edip, yönlendirip, ve en önemlisi yeni anlamlar ve beğeniler (yeni kullanım değerleri) yaratacak şekilde örgütlenirken (bu anlamda yeni dinleyiciler yaratırken), Türkiye'de müzik üretimi -tam tersine- varolan talebi karşılayacak bir şekilde örgütlenmiştir. Bu endüstrileşememenin en önemli göstergelerinden biridir. Ayrıca, müzik endüstrisinin gerçek motor gücünün gençlik olduğu unutulmamalıdır. Genç dinleyicilerin yeterli düzeyde artmaması (ya da artırılamaması) da Türk müzik sektörü için önemli bir yapısal sorundur.

Endüsriyel bir üretim sürecinin uzantısında örgütlenmiş olan müzik tüketimi, genel olarak kapsayıcı bir şekilde tanımlanması gereken (ve kültür endüstrilerince yaratılan) tüketim kalıplarının bir parçasıdır. Bu tüketim kalıpları dönemsel olarak değişen bazı tarzlara (ya da yaşam biçimlerine) işaret eder. Bu haliyle de müzik bunların ifadesinin bir aracıdır -punk, rock, funk, underground, hip-hop vs. Bu yaratılan kalıplar çoğunlukla gençlikle ilişkilidir ve çok çeşitlidir. Örneğin, Amerika'da 1950'lerde esen Rock'n'Roll fırtınası ve Rock'n'Roll'un böyle bir kalıp haline gelmesi kültür endüstrileri ile doğrudan ilişkilidir ve büyük boyutlu yatırımların sonucunda oluşmuştur. Zaten kültür endüstrileri, ekonomi-dışı faktörlerle de olsa oluşturulan yaratıcı-kültürel bir etkinliğin/ya da ifadenin büyük kitleleri kapsayacak biçimde örgütlenmesi sürecini faal olarak denetimi altına alıp buradan büyük birikimler elde etmek üzere faaliyet gösterirler. Ancak, 1950'lerde ortaya çıkan Rock'n'Roll akımı buna nasıl bir örnek teşkil ediyorsa, hemen hemen aynı zamanlarda (yaklaşık 10 yıl sonra) Türkiye'de belirmeye başlayan ve popüler bir tür olan arabesk de böyle bir sürecin Türkiye açısından geçerli olmadığını gösteren bir örneği sergilemektedir. Bu sürecin işlememesinin bir nedeni müzik sektöründeki hâkim sermaye ile devlet arasındaki (tarihsel olarak tanımlanabilecek) çelişkidir. Böy-

lece 1960'lardan bugüne küçük üreticilerin denetiminde kalan müzik sektörü içinde (albüm satışları dünyadaki birçok ülkeden daha yüksek olsa bile) sermaye birikimi sağlanamamış ve endüstriyel bir üretim modeli kapsayıcı bir biçimde gerçekleşememiştir.

Müzik pazarının genel durumu ve yapısı

Türkiye'deki müzik sektörünün bugünkü durumunun bir değerlendirmesine geçmeden önce bu değerlendirmenin dayandığı verilerin kaynakları üzerine birkaç not düşmek anlamlı olacaktır.

Türkiye'deki müzik pazarının yapısını anlayabileceğimiz veriler resmî olarak üç elde toplanmaktadır: Bunlardan birincisi, Turizm ve Kültür Bakanlığı Telif Hakları Müdürlüğü, ikincisi müzik yapımcılarını bünyesinde toplayan bir dernek olan MÜYAP ve üçüncüsü müzik eserleri üzerinde hak sahibi olanları bir araya getiren ve çoğunlukla üyeleri besteci ve söz yazarlarından oluşan yarı-resmî bir örgüt olan MESAM. Bu üç elde toplanan veriler, aslında Telif Hakları Müdürlüğü'nden MESAM'a ve Türkiye'nin çeşitli bölgelerindeki büyük depolardan MÜYAP'a olmak üzere iki ana kanaldan akmaktadır.

Tüm dünyada, ülkeler bazındaki albüm satışlarına dair verileri toplayan ve yıllık olarak yayınlayan bir örgüt olan IFPI (The International Federation of the Phonographic Industry) Türkiye pazarına ait verileri kendisine üye olan MÜYAP'tan sağlamaktadır.

Diğer yandan, Telif Hakları Müdürlüğü'ndeki veriler ise bandrol satışlarına dayanmaktadır. Bilindiği gibi, 1986 yılından beri müzik yapım şirketleri için, satışa sundukları her albümü türüne (Türkçe veya Yabancı) ve formatına göre (plak, kaset, veya CD) ayrı ayrı bandrolleme zorunluluğu getirilmiştir. Böylece bandrollenmiş (ve kodlanmış) olarak satışa sunulan müzik albümlerinin verileri Telif Hakları Müdürlüğü'nde arşivlenmektedir ve bu veriler dönemsel olarak MESAM'a da gönderilmektedir.[2] MESAM, bu verileri kendi oluşturduğu

2 Ancak, bir araştırmacı için sorunlar da tam bu noktada başlamaktadır. Bandrol satışları İstanbul Telif Hakları Müdürlüğü'nde iki görevli tarafından defterlere teker teker işlenmektedir. Bu haliyle oldukça dağınık ve karmaşık olmalarının yanında, henüz bilgisayar ortamında bir çalışma olmadığı için düzenli bir veri tabanı bulmak da mümkün değildir. Bandrollerin nasıl düzenlendiği sorusu da özellikle önemlidir, çünkü Kültür ve Turizm Bakanlığı, korsan yapımları engellemek amacıyla "taklit edilemez" olduğunu iddia ettiği bu bandrolleri her yıl başında önceki yıllardaki satışa göre ve toplam olarak ithal etmektedir. Ancak, bandroller çoğunlukla yıl sonunu bulmadan tükenmekte, ve tükenen bandrolün yerine elde daha bol bulunan (ama başka bir tür ve format için basılmış) bandroller kullanılmaktadır. Bandrolleme sürecinin de nasıl işlediğini belirtmekte fayda var: Plak şirketleri, satın aldıkları bandrol üzerinden telif ödedikleri için "garanti" olmadığı sürece bir albüm için düşük miktarlarda bandrol almayı tercih etmektedirler (bu sayı çoğunlukla 300-3000 arasında değişmektedir). Albüm sattıkça da aynı miktarlarda bandrol alımını sürdürmektedirler (böylece bir albüm çıktıktan sonra her gün ve bazen günde birkaç kez o albüm için bandrol almaktadırlar). Diğer bir deyişle, albümler üretildikleri miktardan bağımsız, günlük olarak sınırlı sayıda bandrollenmekte ve depolara gönderilmektedirler. Telif Hakları Müdürlüğü'nde ise her bandrol satışı, her birim satış ayrı olmak üzere makbuz

veri tabanında saklamakta ve üyelerinin sanatsal üretimlerinden doğan (telif) haklarını almaları için değerlendirmektedir.

Türkiye'deki müzik pazarı, yüzde 90'ından fazlası ses kasedi formatında olmak üzere yıllık ortalama 50 milyon albümün satıldığı bir pazardır. Yıllık toplam albüm satışlarına bakıldığında Türkiye'deki müzik pazarının hiç de azımsanmayacak bir büyüklükte olduğu ileri sürülebilir, hatta IFPI 2001 yılı istatistiklerine göre bu satış oranlarıyla tüm Ortadoğu müzik pazarının yüzde 46'sını oluşturduğu da tesbit edilebilir. Dahası, Türkiye'deki müzik pazarının toplam albüm satışlarıyla Avrupa'nın en büyük altıncı, dünyanın da ondördüncü pazarı olduğu gözlemlenebilir. Ancak diğer bir açıdan bakıldığında, Türkiye'deki müzik pazarı 2001 yılında yaklaşık 127 milyon dolarlık hacmiyle Avrupa'nın en küçük müzik pazarlarından biri durumundadır (yalnızca Rusya, Ukrayna ve Bulgaristan'ın üzerindedir) ve dünya sıralamasında da ortalarda yer almaktadır.

Türkiye'de müzik pazarının en çarpıcı özelliklerinden biri (bir müzik pazarının oluştuğu 20. yüzyılın başından beri) yüz yıldır istikrarlı bir biçimde süren yerli müzik türlerinin mutlak egemenliğidir.[3] Yaklaşık yüzde 90'lık bir oranla pazara hâkim olan yerli müzik türleri, bu albüm satış hacmine (ya da daha yüksek bir hacme) sahip başka hiçbir müzik pazarında görülmemektedir.[4]

---

benzeri kağıtlara işlenmekte ve dosyalanmaktadır. Daha sonra bu kağıtlar da defterlere işlenmektedir. Dahası kayıtlar ne firma, ne sanatçı ne de tarih sırasına göre düzenlenmekte, sadece arka arkaya deftere işlenmektedir. Bunun sonucunda yıllık 3000-4000 sayfalık kayıt kağıtları ve yüzlerce sayfalık kayıt defterleri oluşmaktadır. Sonuç olarak, bugün Türkiye'deki müzik pazarına dair çeşitli yerlerde ileri sürülen rakamların veya toplam albüm satışlarının doğruluğu son derece kuşkulu olduğunu ileri sürmek bir haksızlık olmayacaktır. Bir yıllık toplam satış rakamlarını derlemek bile (eğer Telif Hakları Müdürlüğü'nden izin alınabilirse) en az on günlük planlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Kaldı ki bunu başarabilseniz bile, kaset olarak saydığınız bir bandrolün gerçekten kaset olduğundan emin olmanız -hele bunu deftere kaydeden memur artık orada yoksa, ya da kaydı hatırlamıyorsa- mümkün değildir (bu gerçekten de bir kaset olabileceği gibi, bir CD, bir video kaset, Video CD ve hatta DVD bile olabilir). Kısaca, bandrol satışları üzerinden yapılacak bir tablonun bize kesin olmayan ve ancak genel bir fikir veren verilerden oluştuğunu kabul etmemiz gerekiyor. Diğer yandan, nedenleri ileride tartışılacağı üzere MÜYAP'ın elindeki verileri detayları ile kamuya açıklamaması bizi Telif Hakları Müdürlüğü'nden derlenebilecek verilere mahkum ediyor. Bir ikinci kaynağımız da tabii ki MÜYAP'a dayanan IFPI istatistikleri. Bu çerçevede, yazının ilerleyen bölümlerinde Türkiye'deki müzik pazarına dair vereceğimiz tabloların bu gözle ve biraz da tedbirli olarak değerlendirilmesi gerekiyor.

3 Yerli müzik türleri ifadesi sadece Türkçe müzik repertuarını tanımlamamaktadır. Bunun içine hatırı sayılır bir orana sahip olduğunu düşündüğümüz Kürtçe albümler (ve çok az sayıda Ermenice ve Lazca albümler) de dahildir. Ancak Kültür Bakanlığı'nın bandrol kodlama sistemi bu ayrıştırmayı yapmamızı engelliyor. Bir diğer ifadeyle bandrol kodları üzerinden giderek ne Türkçe'nin, Kürtçe'nin ve diğer dillerin yerli müzikler içindeki dağılımını, ne de müzik türlerini görmemiz mümkündür. Dahası bu tür bir sınıflandırmayı başka kaynaklara başvurarak da yapmamız mümkün değildir. Çünkü bunun öğrenilebileceği tek kaynak olarak kalan bölgesel depolar hem toplu bir bilgiye ulaşmak için oldukça dağınıktır hem de bu verileri vermeyi "ticari sır" olduğu gerekçesiyle kesin bir ifadeyle reddetmektedirler (bu verileri neden sakladıkları konusu yazının ilerleyen bölümleri içinde tartışılacaktır).

4 Bu değerlendirmeye dünyanın en büyük 5 müzik pazarı içinde yer alan Japonya, Fransa ve Almanya da dahildir. Tek istisna olarak aynı sıralamada birinci ve üçüncü sırayı alan Amerika ve İngiltere'yi (böyle bir değerlendirmenin "ruhuna" aykırı olduğu gerekçesiyle) dahil etmedik.

Bir başka ayırdedici özellik de müzik albümlerinin formatı üzerinden tanımlanabilir. Bugün Türkiye müzik pazarında satılan albümlerin, ortalama yüzde 94'lük bir oranını ses kasetleri oluşturmaktadır. Aslında, ses kaseti - CD arasındaki ayrım salt bir format ayrımı değildir. Bir diğer anlatımla, müziğin taşındığı bu iki temel medyumun arasındaki fark teknolojik belirlenimciliğin sunduğu kavramsal araçlarla anlaşılabilir bir ilişkiyi tanımlamaz. CD formatının icadıyla birlikte müzik endüstrisinin gelişmiş olduğu ülkelerde plak ve ses kasedi kullanımı (ve üretimi) şaşırtıcı bir hızla düşmüş ve plaktan da kasetten de çok farklı bir teknoloji olan CD çok kısa bir süre içinde piyasada (mutlak) hâkim bir format haline gelmiştir. Oysa ki plaklara ve CD'ye oranla çok daha ucuz ve hareketli bir teknoloji sunan kaset formatı hiçbir dönemde plak kullanımını yok edememiştir.[5]

Kaset teknolojisi, getirdiği yeniliklerle, üretim maliyetlerinin önemli bir oranda düşmesini, böylece birçok yeni şirketin pazara girmesini ve müzik pazarının genişlemesini sağlamıştı. Bir başka anlatımla, yaygınlaşan kaset teknolojisi maliyetlerle birlikte kâr oranlarının da düşmesi anlamına gelmekteydi. Bu, piyasanın denetimini ellerinde bulunduran çokuluslu şirketlerin hiç de işine gelmeyen bir durumdu. Böylece, kasetlerin yaygınlaşmasından sonra bile plakların müzik pazarından bir türlü yok olmamasının nedeninin, alışkanlığın ötesinde bir anlam taşıdığı anlaşılmaktadır.

CD teknolojisi, "piyasanın beklediği daha yüksek bir ses kalitesine cevap" olarak sunulmuştur. Ancak bu iddia birçok yönden savunulabilir olmaktan uzaktır. Batı'da müzik endüstrisinin yaşadığı (ve piyasayı denetimi altında bulunduran büyük sermaye grupları açısından bir hayal kırıklığı olarak görülebilecek) kaset deneyiminden çıkarılan dersler, CD teknolojisinden daha önce beliren ve bir müzik kasedinin esnekliği ile 48 KHz'lik dijital ses kalitesini birleştiren, hatta evlerde bile dijital ses kaydı yapmayı mümkün kılan bir teknolojinin (DCC-Digital Compact Cassette) yaygınlaşmasını engellemeye yetmiştir. Bunun yerine CD teknolojisinin yaygınlaşması tercih ve teşvik edilmiştir. Diğer yandan dijital kaset teknolojisi geniş kapsamlı bir tüketim için geliştirilmemiş, DAT (Digital Audio Tape) adı altında, daha çok profesyonel kullanıma açık ve oldukça pahalı bir teknoloji olarak sunulmuştur. Bunun da, aynı "yüksek kalite beklentisi" gibi ideolojik bir tercih olduğu açıktır.

Bugün CD teknolojisinin müzik endüstrisine sunduğu imkânlar, ses kalitesinin çok ötesindedir. CD teknolojisi müzik endüstrisindeki tüm üretim örgütlenmesini kökünden değiştirmiştir denebilir. CD üretimine koşut yükselen üretim maliyetleri sadece donanım maliyetlerinin yüksekliği ile sınırlı değildir. CD genel anlamda bir "yüksek kalite" çılgınlığı yaratmıştır. Bu da beraberinde yeni tür (ve sınırsız) promosyon harcamalarından konserlere kadar kapsayıcı

5 IFPI 1968-1990 verilerine göre plakların yaygınlığı 1980'li yılların sonunda bile (CD teknolojisinin yaygınlaşmasına kadar) %30 oranının altına düşmemişti.

bir maliyet artışı getirmiştir. Bu, müziksel meta üretimini, kurallarını büyük sermaye gruplarının koyduğu bir oyun haline getirmiştir. Artık oyunu kurallarına göre oynamadıkça, küçük şirketlerin piyasada tutunabilmesinin bir olasılığı kalmamıştır. Sonuçta, CD teknolojisi ile birlikte istenen "istikrar" yeniden sağlanmıştır.

CD teknolojisinin bu kadar büyük bir hızla yayılabilmesi anlamlıdır, ancak diğer taraftan, CD teknolojisinin yayılma hızına benzer (ama tam ters yönde) bir değişim Türkiye müzik pazarında kasetler için yaşanmıştır. Böylece kaset formatı, müzik pazarına girdiği 1960'lardan itibaren plak kullanımının hızla azalmasına neden olmuş, ama daha da önemlisi yaygınlaşan kaset üretimi ve tüketimi ile beraber müzik piyasamızı denetimleri altında tutan çokuluslu sermaye grupları piyasadan çekilmeye başlamışlardır. Bu anlamda, (Türkiye müzik pazarı içinde) kasetin bir format olarak yaygınlığının ve hâlâ CD teknolojisine karşı direnebilmesinin nedenlerini ekonomik ve kültürel alanların eklemlenme koşullarında aramak gerekir. Bir diğer anlatımla, Türkiye'de de CD formatının yaygınlaşmasıyla doğrudan ilişkili olan artan sermaye birikiminin sağlanması olasılığı (ve dolayısıyla sektör içindeki sermaye yapısının ve müziksel üretim süreçlerinin değişimi), yerleşik bir "kaset kültürü" çevresinde tanımlanabilecek bir kültürel iktidar mücadelesinin sonuçlarıyla da doğrudan ilişkilidir.

TABLO 1
1991-1998 Arası Ortalama Satışlar

Birim	*Türk pazarı*	*Tüm IFPI üyeleri ortalamaları*
Türler		
Yerli müzik türleri	44.095.000 (%91,25)	%64,60
Yabancı müzikler	4.230.000 (%8,75)	%35,40
Ses kaseti	45.525.000 (%94,21)	%32,10
Yerli müzik türleri	41.883.000 (%86,67)	-
Yabancı müzikler	3.642.000 (%7,54)	-
CD	2.800.000 (%5.79)	%63,37
Yerli müzik türleri	2.212.000 (%4.58)	-
Yabancı müzikler	588.000 (%1.22)	-
Toplam	48.325.000	3.727.200.000
Pazarın ortalama hacmi ($)	138.950.000	35.139.000.000
Pazarın ortalama hacmi ($) (1999 fiyatlarıyla)	154.561.125	38.758.213.750
Ortalama büyüme (1999 fiyatlarıyla)	%-5,60	%2,20
Kişi başı satışlar		
Birim (albüm)	0,80	0,80
Birim (dolar)	2,30	5,96

Yukarıda sunulan tartışmanın ışığında, Türkiye müzik piyasasında CD tüketimindeki değişimlere "daha özel" bir anlam yükleyecek olursak, müzik piyasamızın geleceği için şimdilik "iyi haberler" vermemiz mümkün görünmüyor. Zira, son on yılda CD tüketimi %800, CD formatında albüm üreten şirket sayısı da %215 artmıştır. Şirket sayısındaki bu artışa karşın CD pazarındaki yoğunlaşma oranları da sürekli bir artış eğilimi içindedir. Kısaca CD pazarı gelişmiş müzik pazarlarındaki genel eğilimleri yansıtırken, müzik piyasamızın genel görünümüne de taban tabana zıt bir görünüş sergilemektedir. Ancak CD pazarının yapısı, sektördeki hâkim yapının kaset üretimi ve tüketimi olması yüzünden belirleyici bir özellik taşımamaktadır. Türk müzik pazarının bugünkü genel durumu Tablo 1'de özetlenmiştir.

Yaptığımız incelemeye göre son on yılda ortalama 265 firma Türk müzik sektörü içinde faaliyet göstermiştir. Ancak, piyasaya yılda en az bir albüm süren firmaların sayısı 150'yi geçememektedir. Geriye kalan diğerleri ise "uygun bir fırsat" beklerken ya perakende satış ya da depoculuk faaliyetleri ile ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Diğer yandan, piyasaya yılda en az bir albüm süren 150 firmadan yalnızca (ortalama) 80 tanesi eşik noktası sayılan 100.000 satışa ulaşabilmektedir. Büyük satış oranlarını yakalayan firma sayısı ise çoğu zaman yirminin altındadır. Tablo 2 bu durumu özetlemektedir.

TABLO 2
Yıllara Göre Firma Sayısı

Albüm satışı	*1990*	*1991*	*1992*	*1993*	*1994*	*1995*	*1996*	*1997*	*1998*
100.000 altı	122	159	189	186	198	208	202	215	199
100.000-500.000	59	69	59	56	57	57	62	65	54
500.000-1 milyon	24	16	12	10	10	11	9	17	11
1 milyon üstü	12	11	13	13	8	1	5	10	9

Bu durum, ilk bakışta yoğunlaşmış (tekelci) bir pazar yapısını çağrıştırabilir. Ancak, müzik pazarının gelişmiş olduğu ülkelerdeki yapıdan farklı olarak Türk müzik pazarında yüksek oranlı bir yoğunlaşma göremiyoruz. Örneğin son on yıl içinde, en yüksek pazar payına sahip sekiz firma sıralamasında 23 değişik firma ismi vardır ve bunların yarıdan fazlası bir ya da iki yıl bu sıralamada yer alabilmiştir. Bu 23 firmadan yalnızca bir tanesi on yıl boyunca listede kalabilmiş, ancak onun da pazar payı %7 üzerine çıkamamıştır.

Yoğunlaşma oranlarına baktığımızda, son on yılda giderek yükselen bir yoğunlaşma eğilimi olduğu göze çarpıyor. Yıllara göre albüm satışlarında en yüksek payı alan ilk 2, 4 ve 8 firmanın piyasının ne kadarını kontrol edebildikleri (yoğunlaşma oranları) Tablo 3'te verilmiştir.

Ancak yoğunlaşma oranlarındaki bu yükseliş pazarda faaliyet gösteren firma sayısında bir düşüşe yol açmıyor. Diğer bir anlatımla, pazara yeni girişler paza-

TABLO 3
Yoğunlaşma Oranları

	1990	*1991*	*1992*	*1993*	*1994*	*1995*	*1996*	*1997*	*1998*
Firma sayısı	217	254	273	265	273	277	279	307	273
CR 2*	%11,95	%10,69	%23,36	%23,28	%29,59	%31,41	%29,67	%21,45	%38,95
CR 4	%20,40	%18,61	%33,27	%34,28	%36,79	%36,12	%38,87	%29,09	%47,94
CR 8	%31,46	%30,94	%44,12	%45,06	%47,42	%44,56	%46,78	%38,65	%57,34

(*) CR yoğunlaşma oranını ifade etmek için kullanılmaktadır, yanında kullanılan 2,4 ve 8 rakamları tepeden aşağıya doğru firma sayılarını göstermektedir. Örneğin CR 4, piyasadaki en yüksek satış oranına sahip ilk 4 firmanın toplam piyasa paylarını ifade etmek için kullanılır.

rın kontrolünü elinde tutmaya başlayan firmalar tarafından -en azından şimdilik- sınırlandırılamıyor. Her yıl ortalama 49 yeni firmanın müzik pazarına giriyor olması bunun en önemli kanıtlarından biridir.

Daha önce de belirtildiği üzere, Türkiye'deki müzik pazarı oldukça istikrarsız bir yapıya sahiptir. Belki de bu istikrarsız yapı, kökeni müteahhitten tekstilciye kadar değişen ve sermayesini başka alanlarda biriktirmiş "yeni girişimcileri" şanslarını bir de müzik piyasasında denemeleri için çekmektedir. Çünkü, piyasaya sürülen "yeni bir ses", eğer "tutarsa", hiçbir sektörde getirmeyeceği kadar kâr sağlayabilmektedir. Böylece, İstanbul Unkapanı'nda müzik yapım şirketlerinin bir çoğunun bir arada bulunduğu İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) 6. Blok, bir yandan "mesleği" babadan öğrenmiş "prodüktörler" ve diğer yandan da bu yeni girişimcilerle birlikte müzik piyasamızın "kalbi" olmaya devam etmektedir. Ancak, bu yeni girenlerden pek azı "piyasada kalıcı" olmayı başarabilmektedir - %85'ten fazlası "şansını denedikten" sonra piyasadan çekilmektedir. İşte bu yüzden, Unkapanı'nın "köklü sakinleri" tarafından "ziyaretçiler" ya da "yabancılar" olarak adlandırılmaktadırlar. Tablo 4, yıllara göre müzik piyasasına yeni giren ve ayrılan firma sayılarını vermektedir.

TABLO 4
Müzik Piyasasına Yeni Giren ve Ayrılan Firma Sayıları

	1990	*1991*	*1992*	*1993*	*1994*	*1995*	*1996*	*1997*	*1998*
Yeni giren*	-‡	70	52	-	56	39	43	52	31
Ayrılan**	-	17	25	-	44	32	38	50	81
Daha sonra ayrılan***	-	42	36	-	34	21	25	21	-

(*) İlk kez o yıl prodüksiyon yapan firma sayısı.

(**) Bu yıldan sonra herhangi bir prodüksiyon yapmayan ya da daha önce yaptığı albümleri bir daha basmayan firma sayısı

(***) Yukarıda belirtilen koşullara göre piyasaya o yıl giren firmalar içinden daha sonra piyasadan çekilenlerin sayısı. Örneğin 1992 yılında 52 yeni firma faaliyet göstermeye başlamış ve 1992-1998 arasında bu 52 firmadan 36 tanesi faaliyetlerini bitirmiştir.

(‡) Veri bulunamadığını ifade eder.

Müzik şirketleri

Türkiye'deki müzik pazarında faaliyet gösteren firmaları üç ana grupta toplamak mümkündür: çokuluslular, sermayesinin kökeni yerli olan büyük firmalar ve küçük firmalar. Aslında Türk müzik sektöründe faaliyet gösteren en büyük yerli firmalardan Raks Müzik Yapım şirketlerinin tamamiyle Universal Müzik Grubu'na satılması ve Prestij Müzik'in iflas etmesinden sonra sektör içinde bu üçlü gruplama da yavaş yavaş kaybolmaya ve pazar çokuluslu şirketler ile küçük yapımcılar arasında paylaşılmaya başlamıştır.[6] Burada bir istisna 2000 yılında kurulan ve Aydın Doğan'a ait olan DMC şirketinin 2001 yılından itibaren oldukça ciddi bir sermaye yatırımıyla aktif olarak piyasada faaliyet göstermeye başlamasıdır. Ancak, bu şirketin piyasa payları ile ilgili bir veriye henüz sahip değiliz. Genel olarak, Türkiye'de müzik sektörüne ilişkin verileri topladığımız çalışmanın yapıldığı 2000 yılına kadar, küçük yapımcıların pazarın yaklaşık %70'ini kontrol ettikleri söylenebilir. Geçen iki yıl içinde de (daha önceki yıllık değişimlerden çıkarsayabileceğimiz eğilimler düşünüldüğünde) bu oranın çok fazla değiştiğini düşünmek pek doğru olmayacaktır.

Türk müzik piyasasında faaliyet gösteren çokuluslu şirketlerin genel stratejisi, doğrudan yatırım yapmak yerine, güçlü gördükleri yerli firmalarla ortaklıklar kurarak pazara girme yönündedir. Örneğin, 1980'den sonra CBS-Uzelli Plakçılık, EMI-Kent Müzik, Polygram-Raks Müzik (1990lar), BMG-Balet Plakçılık arasında ortaklıklar kurulmuş ve Raks örneğinde yaşandığı gibi, yerli firmanın pazarda etkin bir hale gelmesi durumunda birleşmeler, ya da doğrudan satın almalar gerçekleşmiştir. Bu çerçevede Polygram, Universal şirketi tarafından satın alındıktan sonra Raks Müzik Yapım'ı da tamıyla bünyesine bağlamıştır.

Buna tek istisna Sony Müzik şirketinin izlediği yol olmuştur. Sony, Türkiye'de diğer çokuluslulardan farklı bir yol izlemiş ve 1994 yılında Sony Müzik Türkiye adlı ve doğrudan kendisine bağlı bir şirket kurmuştur. Bu şirket önceleri Sony'nin uluslarası repertuarını pazarlamışsa da, fazla vakit geçirmeden bir yapım departmanı da kurarak Türkçe müzik yapımlarına başlamıştır. Sonuçta, kurulduğu günden 2000 yılına kadar Türk müzik pazarının tartışmasız hâkimi Raks Müzik Yapım'ı satın alan Universal şirketi bir kenara bırakılacak olursa çokuluslu şirketlerin Türk müzik pazarındaki toplam payı (2000 yılına kadar) oldukça düşüktür.

1994-2000 yılları arasında, Türk müzik pazarında toplam albüm satışlarının ortalama %25-30 oranında payı iki büyük yerli şirket arasında paylaşılıyordu: Raks Müzik Yapım ve Prestij Müzik. Bu iki şirket yalnızca piyasada elde ettik-

---

6 Aslında bu "küçük yapımcılar" olarak nitelediğimiz grup homojen değildir. Pazar payları %12-15'ten daha aşağı şirketleri nitelemek için "küçük yapımcılar" ifadesini kullandık. Ancak açıktır ki %12'lik bir pazar payı yıllık yaklaşık 6.5 milyon albüm satışı demektir ki bu -Raks Müzik kadar olmasa da- Türk müzik sektörü içinde ciddi bir yer demektir.

leri yüksek satış oranlarıyla değil, örgütsel yapılarıyla da hem birbirlerinden hem de diğer küçük şirketlerden farklı bir yerde duruyorlardı. Ancak sahip oldukları yüksek piyasa paylarına karşın bu iki (farklı) şirket sonuçta aynı nedenden dolayı piyasadan çekilmek zorunda kaldı: yaptıkları sermaye yatırımlarını karşılayamadılar. Raks, Universal Group'a satıldı, Prestij ise iflas etti.[7]

Küçük firmalar, Türk müzik sektörünün en önemli unsurlarıdır. Aslında, müzik endüstrisinin gelişmiş olduğu ülkelerin hemen hepsinde küçük yapımcı firmalar müzik endüstrisinin vazgeçilmez öğeleri olarak yer alırlar. Böylece, müzik sektörü piyasayı mutlak denetimleri altında tutan ve *major* olarak tabir edilen çokuluslu şirketler ve onlarla organik bir ilişkisi bulunmayan (ama işlevsel bir işbölümü çerçevesinde tanımlanmış), *indie* olarak tabir edilen bağımsız birçok küçük şirketten oluşur. Kısaca belirtmek gerekirse, büyük -çokuluslu- firmalar pazar üzerindeki mutlak hâkimiyetlerini sağlamlaştırmak (ve sürekli kılmak) için bu küçük bağımsız şirketlere ihtiyaç duyarlar. Bu yüzden de çoğunlukla onları beslerler. Çünkü, yeni yetenekleri bulup çıkartma -ve hatta yeni akımlar yaratma- işi çokuluslu firmaların almaktan kaçındığı büyük ticari riskleri barındırır. Böylece büyük firmalar bu riskli faaliyeti küçük firmalara yaptırırken (bu anlamda bir bakıma, küçük firmaları yenilik/farklılık yaratacak fikirleri bulan bir AR-GE departmanı gibi kullandıkları için), başarı kazanmış örnekleri transfer ederek hem küçük firmaları beslerler (bu arada bir çok küçük şirket de iflas eder - ama sürekli yenileri kurulur) hem de kâr maksimizasyonunu şansa bırakmamış olurlar.

Türk müzik sektörü içinde ise küçük firmaların konumu, bu yukarıda kısaca özetlediğimiz yapıyla benzeşmemektedir. Herşeyden önce, Türk müzik sektöründe, yukarıda tanımlanan cinsten bir *major-indie* ilişkisi yoktur. Türkiye'de müzik pazarında başarının yolu yeni ve farklı bir fikir-ses ya da akım icad etmek değil, tam tersine "denenmiş ve başarılı olduğu görülmüş" olanın üzerine gitmektir. Bu yüzden, piyasadaki bir çok küçük yapımcı firma, en riskli alan olarak kabul edilen ve maliyetleri daha yüksek olan pop müzik yapımları yerine, her zaman daha garantili gördükleri ve daha ucuza mal edilen Arabesk, Fantezi ve Halk Müziği türlerinde yapımları tercih etmektedirler.[8] Pop müzik ise "daha büyük ve güçlü firmaların işi" olarak değerlendirilmektedir. Bu küçük firmalardan birinin sahibinin anlattığı gibi;

> Pop ve arabesk iki ayrı dünyadır. Eğer bir pop kasedi yapmak istiyorsan önce cebinde çok paran olacak. Çünkü pop kasetlerinin satması için isim lazım ... Bu da yet-

7 Şu an için söz konusu iki şirket de müzik piyasası içinde yer almadığından bu şirketlerin örgütsel yapıları ve Pazar içindeki durumları tartışılmayacaktır.

8 Tabii burada İbrahim Tatlıses, İbrahim Erkal, Müslüm Gürses, Orhan Gencebay vb. gibi medyatik isimlerin yapımlarından değil; medyada yer bulmayan, isimleri çok bilinmeyen ama bazen hatırı sayılır satışlara ulaşabilen, bazen de hiç satmayan ve çoğunlukla bir ya da iki albümlük serüveni olan çok sayıdaki yapımlardan söz ediyoruz.

> mez, bir de medyaya promosyon yapacaksın - kokteyller yemekler filan. Yoksa televolelere çıkartmazlar seni. Tabii bir de klip çekmek lazım. Bunların hepsine yetecek paran varsa poptan da kazanırsın. Ama yoksa parayı sokağa atmış olursun. Ama arabesk başka. Zaten müzik belli, sözler belli. Halk tutuyor. Bir tek güzel bir ses buldun mu iş tamamdır. Öyle tipi falan da önemli değil; çünkü bizim promosyonla, kliple bir işimiz yok. En azından ekmek paranı çıkartırsın.[9]

Gerçekten de "pop müzik" yapımlarıyla uğraşan firmalar genellikle sermaye birikimleri bu türden yatırımları karşılayacak kadar büyük olan firmalardır. Böylece piyasada "pop işiyle" uğraşanlar ve "diğerleri" vardır. Bir başka anlatımla, üretimi her ikisini de kapsayan firma sayısı çok azdır.

Pop müzik yapımları daha ciddi boyutlarda bir sermaye yatırımı gerektirdiği için, bu tür yapımlarla uğraşan şirketlerin örgütsel yapısı da karmaşıklaşmakta -en azından işleri eş zamanlı yürütmek üzere departmanlaşmaktadır. Diğer grup ise (kelimenin tüm yüklemiyle) küçük şirketlerden oluşmaktadır. Maliyeti artıracak herhangi bir yapılanmadan kaçınmakta ve bunun için de mümkün olan en az sayıda eleman istihdam etmektedirler.

Üretim ilişkileri

Yapımcılar

Küçük firmaların sahipleri piyasada faal olarak "prodüktörlük" yapmaktadır. Diğer bir anlatımla, Türk müzik sektöründe prodüktörlük -küçük şirketler için- sermaye sahipliği ile eş anlamlı kullanılmaktadır. Bu haliyle de tanımlanmış bir iş değildir: yeni yetenekleri keşfetmekten, stüdyo ayarlamaya; kasette çalacak müzisyenleri bulmaktan kasedi pazarlamaya kadar her türlü faaliyeti kapsar. Kısaca, firma sahipleri bir kasedin yapımıyla ilgili hemen her işi kendileri yapmakta, en fazla bir ya da iki yardımcı çalıştırmaktadırlar. Yapım işiyle uğraşmadıkları zamanlar (yani ellerinde kaset yapacakları bir sanatçı olmadığı zaman) Unkapanı'ndaki ofislerinde (ofis aynı zamanda, kaset ve CD satışı yaptıkları dükkândır da) tezgâhın arkasında kendileri oturmaktadır.

Besteci-söz yazarları

Gazetelerde okuduğumuz, "Kayahan'ın şarkısınına biçtiği bedel 60.000 dolar" cinsinden haberler, televizyonlarda izlediğimiz Aysel Gürel röportajları, besteci-söz yazarı-şarkıcı Mustafa Sandal'ın nasıl ve nerelerde beste yaptığına dair görüntüler, Serdar Ortaç'ın gerçekten üçbuçuk dakikada beste yapıp yapamayacağına dair sözlü-yazılı tartışmalar ve daha birçok örnek, popüler müzik

---

9 2 Eylül 1999; İMÇ-Unkapanı'nda bir müzik şirketinin sahibi ile yapılan görüşme.

piyasasında "bu işlerin nasıl döndüğü" konusunda bir görüntü sunmaktadır. Bu görüntünün ne kadarının gerçek, ne kadarının yanılsama olduğunu tartışmayacağız. Ancak, piyasada işlerin nasıl yürüdüğüne dair başka pratiklerin de olduğunu belirtebilmek için, burada, bir anekdot sunmak anlamlı görünüyor:

Unkapanı'nda gerçekleştirdiğim görüşmeler sırasında bir ara pasajın alt katındaki çay ocağında notlarımı düzenlerken biri yanıma yaklaştı ve "Abi beste mi yapıyorsun yoksa güfte mi?" diye sordu. Sonra oturup biraz konuştuk. Kendisinin hem besteleri hem de güfteleri varmış. "Dükkân dükkân dolaşıp" bunları satmaya çalışarak geçiniyormuş. Sohbetimiz sırasında ne kadar kazandığını sorduğumda, "20-30 ... artık ne verirlerse razı oluyoruz" demişti. Bu olaydan sonra, İMÇ pasajında dolaşırken daha öncesinde görüp de fazla önemsemediğim ayrıntıları anlamlandırabildim: Çay ocağının yanındaki masalara veya banklara oturmuş insanlar, ellerinde birer defter ya da kağıt; kimisi eliyle tempo tutuyor sonra başını kaldırıp birşeyler mırıldanıyor ve sonra elindeki deftere birşeyler yazıyor, kimisi yanındakine elindeki kağıttan bir şiir okuyor. Çevredeki müzik şirketlerine satabilme umuduyla "beste" veya "şarkı sözü" ürettiklerini sonradan anladım.

Türk müzik piyasasında şarkı sözü yazarı ve bestecilerin (dolayısıyla üretimlerinin) sayısı talebin çok üzerindedir. Bu arz-talep dengesizliğinin bir sonucu, birçok şarkı sözü yazarı ve bestecinin açıkça sömürülmesidir. Bu durum gerek arabesk-fantezi gerekse pop yapımlarında kendisini göstermektedir. Aşağıda tartışacağımız çerçeve daha çok pop müzik yapımlarıyla ilişkilidir - bunun seçilmesinin nedeni maliyeti yüksek yapımlarda bile besteci-söz yazarlarının durumunu daha açık belirtebilmektir. Aslında arabesk-fantezi türleri için de durum farklı değildir, ama üretim maliyetleri zaten çok daha düşük olduğu için besteci-şarkı sözü yazarlarının durumu çok da göz önünde değildir.

Bir albümün toplam üretim maliyetleri içinde besteci-söz yazarlarına ödenen para çoğunlukla ihmal edilebilir düzeyde kalmaktadır. Ancak beste ve şarkı sözlerinin düşük ücretlendirilmesi arz-talep ilişkisinin dengesizliği ile açıklanamaz. Bu daha çok yapımcıların bir stratejisi olarak görülmelidir. Konuyla ilgili olarak sektör içinde görüşülen hemen herkesin belirttiğine göre bir albüm iki tür şarkıdan oluşmaktadır: Potansiyel "hit" olarak tasarlanmış şarkılar ve "sıradan" (adeta boşluk doldurmak için tasarlanmış) şarkılar. Yapımcılar, bir satış stratejisi olarak, bir albümde en fazla iki ya da üç "hit" olabilecek şarkı olmasını tercih ediyorlar. Tabii bu şarkılar ve güfteleri de az sayıdaki isim yapmış ve "piyasası pahalı" besteci-söz yazarlarına ısmarlanıyor. Aslında bu tür şarkıların gerçekten "hit" olup olmamaları hiçbir önem taşımıyor. Önemli olan bu şarkıların, taşıdıkları "marka" dolayımıyla albümün promosyon malzemesi olarak kullanılması. Diğer yandan "hit" olabilecek şarkı bunlar arasından veya "ucuz" besteler arasından çıkabiliyor. Bir prodüktörün belirttiği gibi:

> Eğer bir albüm yapıyorsanız içine mutlaka Sezen Aksu veya Kayahan gibi bir isimden de şarkı koymak gerekiyor. Bu sizin yaptığınız albümün sıradan olmadığını gösterir.[10]

Sonuçta, bir pop albümü için bu tür beste ve/veya güftelerin maliyeti en az 10.000 dolardan başlıyor (ancak bir üst limit yok). Diğer taraftan "sıradan" şarkılar için ödenen para çoğunlukla 1000 doları geçmiyor. Dahası, bu parayı alabilmek için, sanatçılar kolaylıkla MESAM'ı da devreden çıkarmayı göze alıyorlar. Diğer bir deyişle, şarkıların üzerinde daha sonradan bir hak iddia etmemek için hem şarkıyı hem de isim haklarını prodüktöre satıyorlar. Kısaca, aldıkları para bir kerelik oluyor ve albüm satışlarından gelen telif de prodüktöre kalıyor.

Şarkıcı-yapımcı ilişkileri

Türk müzik sektörü içerisinde şarkıcı-prodüktör ilişkileri de besteci-söz yazarlarının durumunu çağrıştırır sonuçlar doğurmaktadır. Bu ilişkileri tanımlayan temel öğe prodüktörle şarkıcı arasında yapılan yazılı sözleşmedir. Bunların koşulları çok değişkendir ve şarkıcının sözleşmenin yapıldığı andaki tanınmışlığı ve elde ettiği ticari başarılar ile doğrudan ilişkilidir. Bu çerçevede, eğer şarkıcı prodüktörden daha güçlü bir pozisyonda ise tek albümlük ve tamamıyla şarkıcının lehinde sözleşmeler yapılabildiği görülse bile, bu, genel eğilime istisna bir durum teşkil etmektedir.

Çoğunlukla, yapılan sözleşmeler şarkıcıyı beş yıllık bir dönem *ve* beş albüm yapma zorunluluğu ile bağlamaktadır. Buradaki "ve" bağlacı çok önemlidir, çünkü bu ifadeyle prodüktör beş yılı garanti altına almaktan öte, yapılan albüm sayısı beşi bulmadığı sürece kontratı sınırsız uzatma hakkını elde etmektedir. Özellikle, her yıl bir albüm çıkarma olasılığının son derece düşük ve istisna olduğu düşünülürse bu madde prodüktöre büyük bir avantaj sağlamaktadır.

Prodüktörün yaptığı albüm eğer ticari bir başarı sağlarsa durum daha da dramatik bir hal almaktadır. Çünkü, küçük şirketlerde ticari başarıyı yakalayan şarkıcılar, daha büyük şirketlere (ve dolayısıyla daha büyük ticari başarılara) ulaşmak istemekte, ancak bu durumda kaderleri prodüktörlerin insafına kalmaktadır. Diğer yandan, böylesi durumlar, küçük şirketler için yüksek transfer ücretlerinden ekstra kârlar elde etme fırsatı olarak belirmektedir. Ancak, "yıldızı yeni parlayan" şarkıcılar bu transferlerden hiçbir pay alamamaktadır. Tekrarlanan ticari başarısızlıklarda ise prodüktör söz konusu şarkıcıya albüm yapmaktan vazgeçmekte, ama bir başkasıyla çalışma fırsatı da vermemektedir. Böyle bir durumda ise sözleşmeyle kendisini bağlamış olan şarkıcının "piyasa içindeki hayatı" son bulmaktadır.

---

10 24 Şubat 1999; IMÇ-Unkapanı'nda bir müzik şirketinin sahibi ile yapılan görüşme.

Sözleşme süresi ve albüm sayısı, sanatçının omuzuna binen tek yük değildir. Sözleşme sayesinde prodüktör sanatçının her türlü ses ve/veya görüntüsünü üçüncü partilere satmaktadır. Bunlara, radyo ve televizyon programları, televizyon dizileri, reklamlar, konserler ve hatta gece kulübü ve barlarda yapılan programlar dahildir. Diğer bir deyişle, sanatçı bu faaliyetlerin hiçbirinden doğrudan (prodüktöre komisyon ödemeden) gelir elde edemeyeceği gibi, bu faaliyetlerin hiçbirine de doğrudan -izin alınadan- katılamaz. Böylesi durumlardan mağdur olan birçok şarkıcıdan birinin aşağıdaki ifadeleri yeteri kadar açıklayıcı görünüyor:

> Yapımcıdan izin almadan nefes alman mümkün değil ki ... şarkı söyleyemezsin, konsere çıkamazsın; bir arkadaşın çağırır, onunla düet yapamazsın ... Akşamları barda şarkı söyleyeceksen aldığın paranın en az %30'u ona aittir. Ama, en kötüsü adam sana takarsa o kontrat hiç bitmez. Prodüktör devamlı tehdit eder, "ayağını denk al yoksa seni bitiririm diye". İsterse bitirir de. Ama başka şansın yok. Meşhur olmak için ona muhtaçsın. Kurtulmak için de tek şansın meşhur olmak.[11]

Meseleye bir de prodüktörün gözünden bakarsak:

> Yeni bir sesi tanıtmak kolay iş değil. Her türlü harcaması bize ait. Bir de albüm yapıyorsun. Sonuçta adamı bir hiçken alıp meşhur ediyorsun. Barda şarkı söylerken bir kazanıyorsa ikiye üçe katlıyor. Bu ona yeter ... Albümü çok iyi satarsa tabii bunun için de birşeyler veririz. Ama fazlası da haksızlık olur. Onun da unutmaması gereken şeyler var. Başlangıçta buraya süklüm püklüm gelirler. Hiçbir şeyleri yoktur. Bir iki yıl içinde meşhur olurlar, sonra da sitem etmeye başlarlar. Kim yaratıyor onları? Aslında bize teşekkür etmeleri lazım.[12]

"Sıradan" bir şarkıcının yaptığı albümlerden hiç para kazanmadığı piyasa içinde bilinen bir gerçektir. Şarkıcı, yaşamını sürdürecek parayı, "ekstra" olarak tabir edilen gece programları, konserler veya özel programlardan sağlar. Aslında, prodüktör de kazançlarının önemli bir parçasını şarkıcıların bu tür faaliyetleri üzerinden sağlar. Yapılan albüm, çoğunlukla barlardaki gece programlarının bir promosyonudur. Bir başka şarkıcının belirttiği gibi, "albümden kimsenin birşey kazandığı yok, ama gece programlarının fiyatını artırıyor işte. Oraya kaseti olan biri olarak çıkmak başka bir şey".[13]

Albümlerin gerçek satış rakamlarının kamuya açık bir bilgi haline gelmemesinin arkasında da bu tür sözleşmelere dayanan prodüktör-şarkıcı ilişkileri yatmaktadır. Diğer bir anlatımla, bu bilginin "saklanması" prodüktörün albüm üzerinden elde ettiği kârın artırılmasının bir aracı olarak görülmektedir.

---

11 23 Şubat 1999; Beyoğlu, İstanbul'da bir müzik stüdyosunda yapılan görüşme.

12 25 Mart 1999; İMÇ-Unkapanı'nda bir müzik şirketinin sahibi ile yapılan görüşme.

13 23 Şubat 1999; Beyoğlu, İstanbul'da bir müzik stüdyosunda yapılan görüşme.

Türk müzik sektöründe, kaset olarak piyasaya sürülen bir albümün kâr etmesi için eşik satış noktasının 100.000 olduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda yapılan sözleşmelerde de genellikle şarkıcıya yapılacak telif ödemeleri, satış 100.000'i aşarsa %4-5 arasında belirlenmektedir (ve bu oran "100.000 satışın üzerindeki satışlarda sanatçıya ödenecektir" şeklinde sözleşme içerisinde de ifadesini bulmaktadır). Ancak, diğer taraftan bir albümün gerçekten kaç adet sattığına dair bilgi, albümün dağıtıldığı depolardan prodüktöre doğrudan bildirilmektedir. Dahası bu bilgiye prodüktörden başkasının ulaşması mümkün değildir. Sonuçta, Türkiye'de faaliyet göstermiş büyük şirketlerden birinin eski muhasebe müdürünün belirttiği gibi, "Türkiye'de bir şarkıcının albüm haklarının ödenmesi tamamıyla prodüktörün iyi niyetine bağlıdır". Konuyu, bir başka prodüktörün sözleri yeterince açıklamaktadır:

> Ticarette bir kural vardır: Para! Parayı ortaya koyanın kuralları da koyma hakkı vardır ... Biz burada sanat yapmıyoruz. Biz iş adamıyız. Müzik işiyle uğraşıyoruz. Eğer bir pastane sahibiysen un alırsın işlersin pasta yapar satarsın. Ben de burada un değil, sanatçıları alıyorum, işliyorum ve satıyorum ... Eğer kaset işinden biri para kazanacaksa o da prodüktördür, sanatçı değil.[14]

Prodüktör ve şarkıcı arasında yapılan sözleşmeler, sektör içinde hâlâ sanayi sermayesindense bir tür "ticaret mantığının" baskın olduğunun en iyi gözlemlenebileceği alanlardan biridir. Sözleşmeler, çoğu zaman küçük şirketler için adeta bir sigorta işlevi görmektedir. Örneğin, yapılan albümlerin ticari bir başarı yakalaması, küçük şirketleri yeni sermaye yatırımlarına değil, elindeki şarkıcıyı (daha büyük) bir şirkete transfer etmek ya da albüm gelirlerini spekülatif yatırım araçlarına aktarmak gibi nakit gelirleri artırma yollarına yönlendirmektedir. Kimi zaman da prodüktörler, "gelecek vaat eden" sesleri bulur, hemen bir sözleşme imzalar, sonra da onlara bir "demo" albüm yapıp, faal bir "pazarlama" işiyle uğraşırlar. Bu durum da hemen hemen hiç yatırım yapmadan sözleşme üzerinden kazanç elde etmenin bir başka yöntemidir.

Müzik sektörüne genel bir bakış ve sonuç

Türk müzik sektöründe "pazar için üretim" birbirine taban tabana zıt iki boyut çerçevesinde gerçekleşir. Çok doğru bir sınıflama olmasa da (salt pratik kaygılarla) bu boyutları "birinci sektör" ve "ikinci sektör" olarak adlandıracağız. "Birinci sektör" müziksel üretim faaliyetinin daha endüstriyel boyutlarda gerçekleştiği bir yapıya işaret ederken, "ikinci sektör", fazla gözönünde olmayan, ürünlerini ne medyada ne de büyük şehirlerdeki müzik marketlerde veya alışveriş merkezlerinde göremeyeceğimiz ve biraz da basitleştirerek ifade eder-

14 10 Mayıs 1999, İMÇ-Unkapanı'nda bir müzik şirketinin sahibi ile yapılan görüşme.

sek, "aza maledip, çok kâr etmek" amacı çerçevesinde biçimlenmiş bir yapıya işaret eder.

Birinci sektör, hem medyayla kurulan ilişkiler bağlamında, hem de müziksel üretimin örgütleniş biçimi çerçevesinde Türkiye'deki müzik endüstrisi olarak gördüğümüz yapıdır. Bu yapı içinde, gerçekten de piyasada bir yer tutmak ve yüksek satış oranlarını yakalamak ciddi sermaye yatırımları gerektiren bir durumdur. Bu çerçevede gerçekleştirilen müziksel üretimin yapısı da (hem üretim süreci açısından hem de çıkan ürünün ses ve görsel yapısı açısından) Batı'daki gelişmiş müzik pazarlarıyla yakınlaşır. Ancak, belirtmek gerekir ki, yakınlaşma bu noktayla sınırlıdır.

Bugün, kültür endüstrisinin en büyük özelliği farklı alanlarda yarattığı değerin eş zamanlı olarak ve birçok farklı sektörde gerçekleşmesini sağladığı bir yapıya olanak vermesidir. Bir diğer anlatımla, bugün kültür endüstrileri, belli bir alanda yarattıkları değeri, reklamcılıktan sinemaya, televizyondan modaya, müzikten bilgisayar oyunlarına kadar birçok alanda ve eş zamanlı gerçekleştirirken ve böylece kültürel alanla ekonomik alanın özgül bir biçimde eklemlenmesini sağlarken, hem kâr maksimizasyonunu garanti altına almış olurlar, hem de (daha önemlisi) sermayenin kendisini yeniden üretmesinin yollarını (her seferinde yeni bir varyasyonla çeşitlendirerek) yeniden kurarlar. Kısaca, müzik endüstrisi, sadece bir müzik endüstrisi değil, fakat daha genel anlamıyla kültür endüstrisinin bütünleşik yapısının bir öğesidir.

Böylesine bir yapıyı mümkün kılan -ya da bu yapının olmazsa olmaz bir önkoşulu olan- şey tekelleşmedir. Bir sektör içindeki dikey bütünleşmenin ötesinde, müzik ve diğer tüm medya pazarları arasındaki çapraz medya sahipliği ve bunun çokuluslu sermayenin tekelci dayatması içinde gerçekleşmesi, yukarıda sözünü ettiğimiz oluşumun bir önkoşuludur.

Birinci sektör içinde böylesine bir yapıya özlem duyulduğu anlaşılıyor. Bugün şarkıcılar sinema filmlerinde, TV dizilerinde oynuyor, defilelere çıkıyor. Promosyonun gittikçe artan önemi, özellikle pop müzik albümleri için video klipleri ve müzik televizyonlarını vazgeçilmez yapıyor. Bu yapıdan, örneğin reklamcılar, imaj yaratıcıları ve birçok "türev" grup yararlanıyor.[15] Ancak mül-

15 Müzik endüstrisi içinde promosyon faaliyetleri artık başat bir öneme sahiptir. Promosyon müziksel meta açısından yeni bir kullanım değerinin yaratıldığı alandır. Ancak, bunun yanında, bir sektörde yaratılan artığın başka bir sektörde sermaye yatırımına dönüştürüldüğü (dolayısıyla sermayenin kendisini yeniden üretme koşullarını da çeşitlendirerek) ve bunun sonucunda her iki sektörde de birikimin gerçekleşebileceğini gösteren bir örnektir de. Bu anlamda, genel olarak kültür endüstrilerinin, özel olarak da müzik endüstrisinin önemli bir öğesidir. Promosyon faaliyetinin önemli bir aracı video klipler ve müzik televizyonlarıdır. Türkiye müzik sektörü de bu araçlardan mahrum değildir, ama bu araçların yapısı da kullanılış tarzı da müzik endüstrisinin gelişmiş olduğu yerlerden biraz daha farklıdır. Örneğin MTV, yayınladığı ve kökeni Amerikan olmayan her video klip için telif hakkı ödemektedir (Amerika'daki telif hakları mevzuatı gereği radyo ve televizyondan yapılan müzik yayınları için telif ücreti ödenmesi gerekmemektedir). Türkiye'de ise müzik televizyonlarının video klip yayınlama tarifeleri vardır. Prodüktörlerle yaptığımız görüşmelerde, televizyonların klip yayınlama ücretlerinin 15 gün ve bir tanesi

kiyet açısından müzik sektörü ile diğer medya pazarları arasındaki kopukluk ve pazarların bütünleşememesi, sürecin hâlâ çok başında olunduğunu gösteriyor. İşte bu yüzden, sektör içinde yapılan büyük boyutlu sermaye yatırımları çoğunlukla karşılanamıyor ve büyük iflasları hazırlıyor. Örneğin, 1990'ların başından beri (her yıl artan oranlarla) Türk müzik pazarının %30'una kadar bir payı eline geçirmeyi ve bu süreç içinde kurumsallaşmayı başarmış Raks Müzik Yapım şirketi, sürekli yükselen grafiğine karşın kârını yükseltememiştir. Fakat Raks'ın gerçek başarısı, şirketlerinin hemen hemen tümünü Universal Group'a satmayı gerçekleştirmesindedir. Ancak bir diğer grup, Prestij Müzik, Raks kadar şanslı olamamıştır. Elde ettiği kârı, sermaye yatırımlarına dönüştürme çabası Prestij Müzik'in de iflasını hazırlamıştır. Yakın tarihte yaşanan bu iki örnek, aslında neden çokuluslu ların Türk müzik piyasasında çekingen davrandığına da ışık tutmaktadır.

İkinci sektör ise genellikle gözönünde değildir. Bu çerçevede, gerçekleştirilen müziksel üretimin ürünleri medyada yer almaz. Aslında ne bu sektör içindeki yapımcıların buna yatıracak sermayesi vardır ne de böyle bir kaygıları. Daha önce de belirtildiği gibi, bu yapımcılar "pop işiyle" uğraşmazlar. Bu haliyle, aslında iki sektör arasında kendiliğinden oluşmuş bir işbölümü vardır sanki. Bir diğer anlatımla, bu iki sektör birbiriyle rekabet halinde değildir. Örneğin "Sincanlı Ceylan" ile "Teoman" aynı pazarda ve birbirleriyle rekabet eder bir konumda değildir. Ancak, bazen ikinci sektördeki "satış patlamaları", transferleri gündeme getirir (Ankaralı Turgut örneğinde olduğu gibi). Ama bu tip olaylar çok sık yaşanmaz.

İkinci sektör içinde üretim maliyetleri çok düşük olduğu için elde edilen kâr da, olası bir zarar da çok büyük boyutlu olmaz. Ancak, genel eğilim -birinci sektörün tersine- elde edilen kârların yeni sermaye yatırımlarına dönüştürülmesindense spekülatif amaçlar için kullanılmasıdır - örneğin borsada değerlendirmek gibi.

İkinci sektörün bir diğer özelliği yerelliğidir. İMÇ'nin yanında -ve boyutları karşılaştırılamayacak düzeyde de olsa- Anadolu'nun çeşitli kentlerinde -ama özellikle Ankara'da- küçük merkezler oluşmuştur. Örneğin Ankara'da Ulus'ta kurulan küçük ev stüdyoları ve oluşmuş bir müzisyen cemaati faal olarak pazar için müziksel üretim yapmaktadır. Bu ev stüdyolarında doldurulan (müzisyenlerin bir kerede çaldığı ve her tekrarında farklı çaldığı -notasız, kuralsız ve bu anlamıyla daha "arkaik" bir üretimi temsil eden) kasetler, yapımcının bizzat kendisi tarafından dağıtılmakta ve el arabalarında satılmaktadır. Bu albümleri müzik mağazalarında ya da süpermarketlerde bulmak mümkün değildir. Bu-

---

prime-time'da olmak üzere günde dört kere yayına karşılık 7000 ile 20000 dolar arasında değiştiği ifade edilmiştir. Prodüktörlerin ifade ettiği bir başka konu, klibi yayınlanan şarkıların yayınlandığı televizyondaki müzik listelerine girmesi için teklif edilen bir de "gizli tarifelerin" olduğudur.

nun tersi de geçerlidir -el arabalarında büyük müzik mağazalarında bulunanlar satılmaz. Tüm bu koşullara karşın, bu şekilde satılan albümlerin bir çoğu, birinci sektörün "pop prodüksiyonları" kadar başarı elde edebilmektedir. Örneğin, piyasaya bu yöntemle giren ve "Sincanlı Oğuz" olarak bilinen Oğuz Yılmaz'ın kasetleri (Unkapanı'na transfer olup ulusal düzeyde tanınır olmadan önce), kendi ifadesine göre hiçbir zaman 100.000'in altında satmamıştır.[16]

Türk müzik sektörünü tanımlayan -ve üzerinde ayrıca düşünülmesi gereken- bir başka önemli konu da yaygın korsan yapımlardır. Yapılan mülakatlarda Türkiye'de korsan yapım oranının yarı yarıya (hatta kimilerince daha fazla) olduğu ifade edilmiştir. Bilindiği gibi korsan, kârlılık oranlarını düşüren ve bir sektörün gelişmesinin önündeki en büyük engellerden birini oluşturan bir olgudur. Bu konu, üzerinde ayrı bir yazı yazılmasını gerektirecek kadar geniş ve önemlidir. Ancak burada kısaca belirtmek gerekirse, korsanın Türk müzik piyasası için ayrı bir önemi vardır. Bunlardan birincisi, korsan, tarihsel olarak, müzik sektörü içerisinde yerli üreticinin yabancı sermayeye karşı mücadelesinin etkili bir aracı olmuştur. Hatta, denebilir ki, 1960'lar itibariyle artmaya başlayan "korsan yapımlar" sonuçta, yabancı sermayenin önce hâkimiyetini kırmış ve sonra da (1970'lerden itibaren) tamamen pazarı terk etmesini sağlamıştır. Türk müzik sektörü içinde korsan, tekelci yapıya meydan okuyarak kökeni yerli sermayeye dayanan bir müzik sektörünün oluşmasına hizmet etmiştir. Türk müzik hayatı içinde oldukça önemli bir yere sahip bir sanatçının ifade ettiği gibi:

> Bugün korsana karşı savaşıyoruz ve savaşmalıyız da. Ama unutmamamız gereken bir gerçek var; 1970'lerde korsan olmasaydı, bugün belki de yerli bir müzik endüstrisinden söz edemiyor olacaktık. O dönemde piyasadaki yabancı sermayeyi kovabilecek tek güç korsandı çünkü. Müzik yaşamım boyunca belki de korsandan en çok mağdur olan sanatçı benim. Bunu bilerek söylüyorum.

Korsanın, Türk müzik piyasası içinde bir de pratik işlevi vardır: kâr oranlarını artırmak. Yapım şirketlerinin özellikle kendi yapımlarının korsanını üretip sattığı (sattırdığı) uzun yıllardır dile getirilen bir iddiadır. Örneğin 1986 yılında, o dönemin MÜYAP başkanı olan Yaşar Kekeva, *Müzik Magazin* dergisine ilginç bir demeç vermiştir:[17]

> Bizim üyelerimizin sayısı çok değildir ama nitelikleri yüksektir. Bizim Unkapanı'ndaki diğer derneklerden bir farkımız var: Bizim üyelerimiz hiçbir zaman korsan üretimde bulunmaz. Biz dernek olarak korsanla mücadeleyi prensip edindik.

16 7 Mayıs 2001, Show Radyo'da yayınlanan röportaj.

17 *Müzik Magazin*, 1986, no. 1.

Sonuç olarak, Türk müzik sektöründe, bir yandan müziğin endüstriyel üretimi hızla örgütlenirken; diğer yandan (ve buna karşın) pazarın hacmi geniş-le(ye)memektedir. Çok uzun bir süredir yaşanan ve aşılamayan "talep belirsizliği" sorunu, müziğin endüstriyel üretiminin de sorunlu olduğunu göstermektedir. Sonuçta, Türk müzik endüstrisi için sadece yaratılan değerin gerçekleşmesi değil, değerin (kullanım değerinin) yaratılması süreci de oldukça problemlidir. Ancak bütün bunlara karşın, müzik sektörü içinde "arkaik" diyebileceğimiz yapıların korunması, tekelci sermayeye karşı hâlâ ayakta kalabilen ve ona karşı direnen bir "ikinci müzik sektörünü" tanımlamaktadır.

Kasılan beden, kısılan ses: Melodram, star sistemi ve Hülya Koçyiğit'in ataerkil düzene 'haddini aşan' cevabı

*Çetin Sarıkartal**

Bu çalışmada, 1960'ların ve 70'lerin Yeşilçam melodramlarında kadın star oyunculuğu ile dublaj uygulaması arasındaki ilişki, Hülya Koçyiğit oyunculuğunun izleri sürülerek araştırılıyor. Yazıda ilk olarak, melodram oyunculuğunun belirgin özellikleri, yerleşik star sistemiyle bağlantısı içinde gözden geçiriliyor. Bu bağlamda, önde gelen Batılı kuramcıların Batı'da (özellikle de Hollywood'da) melodram kipinin nasıl kurulduğuna ve star sistemine nasıl bağlandığına ilişkin görüşlerinin yanı sıra, Yeşilçam prodüksiyonlarını önemli ölçüde etkilemiş olan Hint melodramları üzerine yapılmış çalışmalara da başvuruluyor. Türk melodramlarının ayırt edici özellikleri, Batı'daki ve Hindistan'daki uygulamalarla karşılaştırmalı olarak inceleniyor. Yazı, daha sonra, Koçyiğit'in melodram oyunculuğunun kimi göze çarpan özellikleriyle, canlandırdığı karakterlerin seslendirilişi arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Bilindiği gibi, dublaj Yeşilçam'da standart bir uygulamaydı ve dönemin diğer starları gibi Koçyiğit'in sesi de yıllarca bir başka sanatçı tarafından son derece duygusal ve abartılı bir tonla seslendirilmişti. Dublajın yarattığı etki, Yeşilçam filmlerinin, o dönemin seyircilerinin pek aşina oldukları basmakalıp senaryolarını destekleyen nitelikteydi. Yine de, Koçyiğit'in oyunculuğunun belirli unsurları, ilk bakışta gayet güçlü bir biçimde yerleşmiş gibi görünen bu popüler sahnede son derece ilgi çekici bir görünüm kazanmaktadır. Bu unsurların kimi umulmayan, belki de sistemi yoldan çıkarıcı nitelikteki etkileri ve bundan çıkarılabilecek sonuçlar, yazının son bölümünde ele alınıyor.

Thomas Elsaesser, bir anlatım kipi olarak melodramı, 'dramatik sahnelemenin özgül bir biçimi' olarak tanımlar. Elsaesser'e göre bu biçim, 'entelektüel ve edebî kategoriler yerine ve hatta bunlara karşı, mekânsal ve müzikal kategori-

(*) Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

lerin özel bir şekilde kullanımıyla karakterize edilir' (Elsaesser, 1987: 51). Hollywood aile melodramlarına bu açıdan baktığımızda, aşırı miktarda eşyayla doldurulmuş kapalı mekânlarda karakterlerin eylemlerinin sınırlandığını ve kısıtlandığını gözlemleriz. Böylelikle, karakterler sürekli olarak kendi iç dünyalarına bakmaya zorlanırlar; ki bu iç dünyalarda huzursuzluk ve belirsizlik, aşırı yüklenmiş bir sembolizme eşlik etmektedir. Elsaesser, bütün bunların, orta sınıf Amerikan ailesinin, yoğun psikanalitik içermeleri olan karmaşık bir temsiline yol açtığını saptar (Elsaesser, 1987).

Elsaesser'in düşüncelerinden hareket eden Christine Gledhill (1991) ise, Batı melodramının soykütüğünde birbiriyle çelişen iki kaynağın bir arada bulunduğunu hatırlatır. Bunlardan ilki Ortaçağ ahlâk oyunlarıdır (*morality plays*); bu oyunlarda kişiler total bir evren kurgusu içinde, psikolojik olmayan bir tarzda ele alınırlar. İkinci kaynak ise devrim sonrası Fransız Romantik tiyatrosudur; burada ahlâki ve vicdani kodlar içselleştirilmiş ve duygular özelleştirilmiştir. Birbiriyle çelişen bu iki kaynaktan 'gerçek dünyada temellendirilmeye çalışılan mitsel bir imlem belirir'. Bu olgunun iki özelliği önem kazanmaktadır. Bunlardan ilki politiktir ve bireyselliğe dayalı bir düzende bir çeşit toplumsal denetim mekanizmasını davet eder. İkincisi ise psişiktir; anlam ve kişisel güdülenme üretimine ilişkindir. Gledhill, bu iki özelliğin birlikte, toplumsal düzenin meşrulaştırılması işlevini yerine getirdiklerini belirtir. Buradan anlaşıldığı üzere, Batı melodram geleneğinde, kamusal alana gönderme yapan ve çeşitli toplum kesimlerini temsil eden tiplemelerle özele vurgu yapan kişileştirmeler arasında baştan beri bir gerilim vardır (*age.*: 208). Batı'daki melodram geleneğine böyle bir perspektiften bakan Gledhill, melodram kipinde, kutsal mitin parçalanmış ve önemlerini görece yitirmiş olan kalıntılarının günlük yaşam bağlamında yeniden kodlandıklarını ve Aydınlanma'nın kodlarına duyulan güvensizliği ifade etmek üzere kullanıldıklarını saptar. Batı melodramında kişilik kutsal bir konuma yükselir ve bireysel düzeyde mit üretme işlevi görür. Kişi, hem arzu ve güdülenmenin hem de ahlâk ve değerler sisteminin kaynağı olarak temsil edilir; böylelikle de duygusal ifadenin terimleriyle toplumsal ve ahlâki değerlerin unsurları birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Fark edileceği üzere, melodram kipinde kişilerin kuruluşu, örneğin gerçekçi gelenektekinden belirgin bir biçimde ayrılır çünkü bu kipte, kişisel olan, 'kişiler arası mesajların bir aracı' olarak algılanır (*age.*: 209). Dolayısıyla, melodramatik bir karakterin eylemlerinde, bir yandan toplumsal ve ahlâki koşulların içselleştirilmesi, diğer yandan da duygusal hallerin dışavurumu birlikte görülür (*age.*: 210). Gledhill, Batı melodramını, gerçekçiliğin tutarlı bireysel bir kimlik kurmaktaki yetersizliğine bir yanıt olarak görür. Bununla birlikte, gerçekçi ve melodramatik estetiklerin birbirinin gerçek anlamda antitezi olmadıklarını, daha ziyade aynı ideolojik ve kültürel koşullar karşısında takınılan farklı tutumları temsil ettiklerini söyler (*age.*: 214).

Batı' da 18. yüzyılın dilinden, pantomim, palyaço ve akrobatlık geleneklerinden beslenen melodram oyunculuğu, başlangıçta duyguların aksiyonda ve seste tipik bir biçimde nesnelleştirilmesine dayanıyordu. Ancak, 19. yüzyıldan başlayarak natüralizm, psikolojiye olan ilgi ve bireysellik arayışları, melodram oyunculuğunu etkilemiştir. Bu dönemde, Constantin Stanislavski'nin iç yaşantıya vurgu yapan oyunculuk kuramı yaygınlaştı. Verili bir dramatik yapı içindeki karakterin psikolojik çözümlemesine dayanan bu oyunculuk anlayışı giderek geçerlik kazandı. Amerika'da ise Stanislavski'nin kuramı Lee Strasberg tarafından geliştirildi ve "metot oyunculuğu" denen biçime dönüştürüldü. Strasberg'e göre, oyuncunun rol yapmaya çalışmasına gerek yoktu, rolü kendi kişiliğinin içinden yaratabilirdi. Bu doğrultuda, bilinçaltı ve duygulara vurgu yapılmalı, karakterin, oyuncunun 'kendilik' duygusuyla karışarak belirmesi sağlanmalıydı. Burada, Stanislavski ve Strasberg'in yöntemleri arasındaki önemli bir farka değinmek gerekir. Stanislavski'nin grup (*ensemble*) oyununu gerektiren sistemine karşılık, metot oyunculuğu star performansını teşvik eder. Zaten Strasberg oyunculara, oynamaya değil, kendileri olmaya çalışmalarını tavsiye eder. Bu yeni oyunculuk tarzının sinemaya uyarlanışı sürecinde ise, kamera bir gözlemci, yüz ise ruha açılan bir pencere olarak görülmüştür (*age.*: 219-24). Bu yeni anlayış, perdede görülen oyunculuğun, bizzat oyuncu performansından ziyade kamera, reji ve kurgu yöntemleri tarafından belirlenmesine giden yolu açmıştır.

Bu gelişmelere bağlı olarak, melodram oyunculuğunun hem içselleştirmeye hem de dışsallaştırmaya dayanan ikircikli karakteri Amerikan oyuncularının performanslarında yeni bir nitelik kazanmıştır. Durum, melodramatik hüznün yaratılış süreciyle ilişkilendirilerek açıklanabilir. Melodramatik hüzün, aslında hem özdeşleşmeye hem de mesafe hissine izin verir. Bir taraftan, toplumsal ve ekonomik sorunlar, psikolojik olmayan bir tarzda sunulan kurbanların çıkmazları olarak içselleştirilir ve aynı zamanda güçlü jestler ve ifadeci sahneleme aracılığıyla dışsallaştırılır. Diğer taraftan, bu işaretler karakterlerin bilinçli davranışlarının unsurları olarak sunulmazlar da izleyiciler tarafından algılanmaları sağlanır. Yani melodramatik hüzün, karakterin içinde bulunduğu çıkmazın farkedilmesiyle yaratılan duygudaşlık ile söz konusu çıkmazı yaratan koşullara yönelik eleştiri isteğiyle ortaya çıkan mesafe duygusunun birlikte çalışmasından doğar. Star kimliğinde ise bu hüzne yeni bir boyut eklenir. Görünüşte varolan, toplumda kabul gören bir kişiliğe erişebilme vaadi ile bu vaadi bir yanılsamaya dönüştüren ekonomik, toplumsal ve kültürel güçler arasında bir karşıtlık vardır. Star kimliğinde kimi zaman beliren aşırılık, bu çelişkiye verilen melodramatik bir yanıttır; diğer bir deyişle, star bu çelişkiyi üzerine alır ve aşırı kodlanmış kimliğinde bu çelişkiyi popüler kültürü paylaşan kitleler adına yaşar (*age.*: 225-27).

Barry King (1991), Batılı bir starın performansını araştırırken göz önüne

alınması gereken aşamaları şöyle sıralar: Birincisi, elbette canlandırılacak olan karakterdir. İkincisi, kişi olarak oyuncudur; yani bir bireyin toplumca tanınan alametleriyle kodlanmış olarak oyuncunun fiziksel varlığı. Üçüncüsü, teknolojik bir kurgu olarak star imgesidir, ki bunu, oyuncunun beyazperde dışındaki kişiliği üzerine film sisteminin yaptığı görsel etki olarak tanımlayabiliriz. Dördüncü aşama star kimliğidir; bunu da kişi olarak oyuncu ile star imgesinin bileşik bir ifadesi, yani filme ilişkin söylemsel uygulamaların tutarlı bir öznellik olarak algılanacak şekilde kesişmesi olarak tarif edebiliriz. King, bunlara ek olarak, bir oyuncunun kamera karşısındaki konumunu açıklamak üzere iki teknik terim sunar. İlkine 'aşırı göstergeleştirme' (*hypersemioticisation*) adını verir; kısaca ifade etmek gerekirse bu, yakın çekimler aracılığıyla, oyuncuya bir kütle olarak daha fazla anlam yüklenmesi işlemini ifade eder. Diğerini 'içselliğin dışarı taşınması' (*displacement of interiority*) olarak adlandırır; bununla kastettiği de, karakter betimlemesinde, oyuncunun performansının rolünün azalması, buna karşılık reji ve kurguya ilişkin kararların daha belirleyici hale gelmesi sürecidir.

Öte yandan, çeşitli araştırmaların ortaya çıkardığına göre, Doğu'daki üçüncü dünya ülkelerinin sinemalarında melodram kipinin gelişimi, Batı geleneğinden önemli farklılıklar gösterir. Çoğu kez, Hollywood'da en gelişmiş haliyle temsil edilen ana dalga akımın 'öteki'si olarak sözü edilen üçüncü dünya melodramları, aslında bir bakıma kendi film endüstrileri içinde ana dalgayı oluştururlar ve kendi 'öteki' sinemalarına karşı varlıklarını sürdürürler. Bu ötekiler ise, 'yeni', 'alternatif', 'bağımsız', 'sanat', 'avangard' ya da 'politik' gibi sıfatlarla ortaya çıkabilirler. Yeşilçam da dahil olmak üzere üçüncü dünya melodramlarının Hollywood'dan etkilendiği, hatta birçok uyarlamalar yapıldığı bir gerçektir. Ancak, örneğin Rosie Thomas (1985), Hint melodramlarının Hollywood melodramlarından 'gerek tema gerekse yapı bakımından belirgin bir biçimde ayrıldığını' belirtir (116). Thomas bu ayrımı üç ana başlıkta özetler: (1) anlatı çizgisinin gelişimi, (2) güçlü duygulara duyulan aşırı ihtiyaç (Batı filmleri bu bakımdan 'soğuk' olarak nitelendirilmektedir) ve (3) şarkı, dans, kavga vb. 'performans' unsurlarının film bünyesine yüklenmiş olması (Thomas, 1985: 121). Ravi Vasudevan (1989) da Hint filmlerinin özünde Aristotelesçi bir çizgi sürdüren Batı estetiğini izlemediğini, felsefi ve etik değerlere verilen önem, duygusal aşırılık, komedi, şarkı ve dans öğelerine geniş yer verilmesi gibi bakımlardan farklılaştığını belirtir (30). Thomas ve Vasudevan'ın Hint melodramlarına ilişkin olarak saptadığı bu farklılıkların 60'lı ve 70'li yıllarda üretilen Yeşilçam melodramları için de büyük ölçüde geçerli olduğu gözlenir.

Hint melodramlarıyla Yeşilçam melodramları arasında tarihsel gelişimleri ve beslendikleri kaynaklar açısından da benzerlik görülmektedir. Vasudevan, Hindistan'da 19. ve 20. yüzyıllarda kentlerde yaygın bir eğlence türü olan Parsi tiyatrosunun melodramatik sinemayı büyük ölçüde etkilediğini saptar. Parsi

tiyatroları, kentten kente gezen, yalın bir anlatım dili kullanan, geleneksel anlatı ve performans biçimleriyle Batı tiyatrosunun unsurlarını eklektik bir biçimde birleştiren kumpanyalardır. Ayrıca, Hindistan'ın Batı kıyısında yerleşik olan Parsi topluluğunun Avrupa kültürüyle yakın bağları vardır ve çoğunlukla modern anlamda ticaret ve girişimcilikle iştigal etmektedirler. Tiyatroları da İngiliz tiyatrosuyla etkileşim içindedir; İngiltere'den dekor ve kostüm ithal etmişler, geleneksel Hint performans geleneklerini İngiliz tiyatrosunun unsurlarıyla birleştirmişlerdir. Bu bağlamda, kimi Batı oyunlarını da uyarlamışlardır (Vasudevan, 1989: 30-31). Yaklaşık aynı dönemde İstanbul'da yaygın olan, azınlık toplulukları tarafından kurulan ve melodramatik film geleneğinin doğuşunda etkili oldukları bilinen tuluat kumpanyaları da çok benzer özellikler gösterirler. Aradaki fark, tuluat kumpanyalarının, kendi etnik ve kültürel bağları gereği, daha ziyade Fransız ve Alman tiyatrolarıyla etkileşmiş olmalarıdır. Tuluat tiyatrosu da, tıpkı Parsi tiyatrosu gibi, Batı tiyatrosundan devşirdiği unsurları geleneksel ortaoyunu performansıyla birleştirerek melez bir biçim ortaya çıkarmıştır.

Vasudevan'a göre, dinî ve mitolojik bir arkaplana sahip olan ve geleneksel performans ve anlatı geleneklerinin bir sömürge olarak Batılılaşma sürecinde Batılı unsurlarla birleştiği Hint melodramları, belirli kuralları olan ahlâki bir evren sunar. Asıl ilgi odağı, bir şekilde tehdit edilen ahlâki düzenin yeniden kurulmasıdır. Seyircinin ilgisini ayakta tutmanın bir yolu olarak entrikaya başvurulmaz. Hakikat, izleyiciye öykünün sonunda açıklanmaz, tam tersine baştan bellidir. Anlatımın işlevi bunu kurgusal bir dünya içine yerleştirmektir. Ancak, Hint melodramlarının görünüşteki şeffaf ahlâki düzeni içinde bir ikircikliklik vardır. Doğu-Batı kutuplaşması bağlamında beliren kimlik sorunu, filmlerin anlatılarında korkular, endişeler ve de yasaklanmış hazlarla temsil edilir. Özellikle kadınlık arzularının esas ilgi odağı olduğu yerlerde tam bir kriz görüntüsü oluşur. Bu durumlarda, bilgi sınırlandırılmasına eşlik eden bir sınıraşma gerçekleşir. Ancak bu sınıraşımını anlatı düzeni içinde yalnızca kadın karakter bilir. Kadın karakterin sınıraşımından ötürü cezalandırılmasıyla düzen yeniden kurulur. Bu arada, anlatıya ilişkin kimi ipuçları da şarkı, dans ve komik sahneler aracılığıyla iletilir. Vasudevan, anlatı kalıbının dışına çıkma eğilimi gösteren bu unsurların, filmi ve izleyiciyi, dramatik eylem akışının ötesinde bir paylaşıma taşıdığını belirtir (*age.*: 32-36).

Hint popüler film endüstrisinin kadın starlarının toplum içindeki konumları da ilginçtir. Behrose Gandhi ve Rosie Thomas'ın (1991) aktardığına göre, halk, kadın starların Hint toplumunun katı ahlâki kurallarından sapma gösteren davranışları karşısında oldukça hoşgörülü davranmaktadır. Bunun nedeni, starların sınıraşımı gösteren davranışlarını toplumda ideal sayılan davranış kalıplarıyla dengelemeleridir. Böylelikle, hem filmler hem de kadın starlar çevresinde dönen dedikodular ahlâki bir çerçeve içinde gerçekleşir; özellikle de mo-

dernleşmekte olan Hint toplumunda geleneğin rolünün tartışılmasına olanak sağlar. Başlangıçta, bir kadın oyuncunun bedeninin binlerce seyirciye sunulması hem Hindu hem de Müslüman geleneklerine göre çok sorun olmuş, fakat zamanla, özellikle toplumun üst orta sınıfından saygıdeğer genç kızların filmlerde görülmeye başlamasıyla, bu tabular yavaş yavaş kırılmıştır. Yine de, bir kadın starın konumu oldukça çelişkilidir: Bir yandan adeta tapınma derecesinde bir saygı görür, diğer yandan da erkek egemen bir yapı içinde seyre sunulan bir seks nesnesi olarak görülür; yani, hem son derece güçlü bir görünüme sahiptir hem de pasif bir oyuncak gibidir (Gandhi ve Thomas, 1991: 108-9).

Yukarıda belirtildiği gibi, gerek Türkiye'de film endüstrisinin genel gelişimi, gerekse bir film türü olarak melodramın seyri, geleneksel kaynaklardan beslenme bakımından Hindistan'dakine çok paralel bir görünüm sunar. Yeşilçam melodramlarının muhtemel en eski kaynağının ortaoyunu olduğu söylenebilir. Gerçeklik yanılsamasına dayanmayan, yani 'gösterimci' bir geleneksel tiyatro biçimi olan ortaoyununda oyuncular sahnede oyuncu olarak görünürler; izlendiklerinin tümüyle bilincindedirler ve bunun farkında olduklarını oyunculuklarında gösterirler. Bu tiyatroda oyuncu, izleyici ve oyun aynı düzlemde yer alırlar; sahnelenen oyun 'gerçekmiş gibi' sunulmaya çalışılmaz (And, 1969: 233-34). Ortaoyunu doğaçlamaya dayanır. Sınırlı sayıda öyküden oluşan bir repertuvarı vardır; oyunun metni ana hatlarıyla yazılmıştır ve ana bölümler arasındaki ayrım belirtilmiştir. Oyunlar her tür mekânda oynanabilir ve bolca taklit, şarkı ve dans içerirler. Oyuncular temsil ettikleri kişilere aynen benzemeye çalışmadıkları gibi duygu yansıtmaya da kalkışmazlar; bunun yerine, kişileri ve onların duygularını 'gösterirler' (Kudret, 1973: 86-89).

Hindistan'dakine benzer bir biçimde, Türkiye'deki tiyatronun gelişiminin de yüzü Batı'ya dönük modernleşme girişimlerine paralel olarak gerçekleştiği ve Türk entelektüelleri arasında tiyatronun gelişmesi için izlenmesi gereken yol konusunda fikir ayrılığı olduğu bilinmektedir. Bir kısım Batıcı aydın, ortaoyununu yetkin bir tiyatro biçimi olarak görmemiş ve modern tiyatroya kaynaklık edemeyeceğini savunmuşlardır. Diğer taraftan, Batılılaşmanın geleneksel kültürün bütünüyle terk edilmesini gerektirmediğini düşünenler, Türkiye'de ulusal bir tiyatronun yerleşmesi için ortaoyununun iyi bir başlangıç noktası olacağını savunmuşlardır. Bu tartışmalar sonucunda, geleneksel tiyatronun dönüşümü doğrultusunda iki eğilim ortaya çıkar. Bir taraftan kabareye benzer bir eğlence türü gelişirken diğer taraftan da ortaoyununu Batı tiyatrosuyla birleştirme yolunda girişimler görülür. Sonuçta, aydınların başlattığı girişimler çok verimli olmazken, tuluat adı verilen bir halk tiyatrosu türü, geleneksel biçimleri kimi Batı tiyatrosu unsurlarıyla ve hatta Batılı oyunlarla birleştirerek gelişmeyi başarır (*age.*: 94-106). Tuluat, ortaoyunu ile Batılı sahne, dekor ve kostüm tasarımı anlayışının bir karışımını sunmuştur. Birçok Batı oyununun olay örgüleri, ortaoyununun doğaçlamaya dayanan karakterine uyarlanmıştır. Tuluat tiyatrosu-

nun repertuvarı başta melodramlar olmak üzere kimi Batılı oyunların daima komedi tarzındaki uyarlamalarının doğaçlamalar, eğlence, dans ve şarkı bölümleriyle kaynaştırılmasından oluşurdu. Oyunlar gezici kumpanyalar tarafından bahçelerde, tiyatro salonlarında ya da halka açık başka alanlarda oynanabilirdi. Tuluatın yerleşik karakter tipleri olan Kavuklu, Pişekar, Sirar ve Zenne de Batılı oyunların, özellikle melodramların ana karakterlerine karşılık gelmekteydi (Çalışlar, 1995: 650-51).

Tiyatronun Türkiye'de sinema endüstrisinin doğuşu sürecinde etkili olduğu bilinmektedir. Özellikle halkın büyük ilgiyle izlediği ve 1940'lara değin süren tuluat tiyatrosu, popüler sinema geleneğini büyük ölçüde etkilemiştir. Anlatının kuruluşu, karakter tiplemeleri, müzik ve komik sahnelerin kullanımı gibi özelliklerin yanı sıra, psikolojik olmayan ve gösterimci oyunculuk tarzının melodramatik film kipine tuluat tiyatrosundan geçtiği görülmektedir. Zaten, 1918 yılında gerçekleştirilen ilk sinema prodüksiyonlarından biri, İstanbul'da azınlıklar tarafından işletilen bir tuluat kumpanyasının sahnelediği *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı, Moliere'den uyarlama bir oyundan yapılmıştır (Özön, 1985: 340). Öte yandan, Türkiye'de düzenli film üretiminin yerleşmesinde bir tiyatro yönetmeni ve oyuncusu olan Muhsin Ertuğrul'un başında bulunduğu Şehir Tiyatroları'nın katkısı bilinmektedir. Film olarak çekilen Şehir Tiyatroları prodüksiyonları Avrupa kabareleri, operetleri ve melodramlarıdır. Ancak, bu prodüksiyonlarda da, özellikle oyunculuk tarzı açısından ortaoyunu ve tuluat geleneğinin yanılsamaya dayanmayan, gösterimci tarzının benimsendiği görülmektedir. Nijat Özön, Şehir Tiyatroları'nda egemen olan oyunculuk anlayışının abartılı ve doğallıktan uzak olduğunu bildirir. Yeşilçam'da yerleşik bir uygulama olan dublaj geleneği, bu dönemde Şehir Tiyatroları'nda başlatılmış ve melodramlarda yıllarca kullanılmıştır. Göz önüne alınması gereken diğer bir nokta da, İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa pazarıyla olan temasın kopması sonucu birçok Hint ve Mısır filminin ithal edilmiş olmasıdır. Bu filmler Türkiye'de büyük başarı kazanmış ve Yeşilçam prodüksiyonlarını etkilemiştir. Mısır'dan ithal edilen filmler arasında kimi Hollywood yapımları da vardır. Savaştan sonra doğrudan Amerika'dan ithal edilen Hollywood melodramlarının da Yeşilçam melodramları üzerinde belirli etkileri olmuştur. 1970'lerin sonuna dek süren ve gelişmiş bir endüstriyle temsil edilen Yeşilçam melodram kipi, bütün bu etkileşimlerin bir bileşkesi olarak yerleşikleşmiştir (*age.*: 350-71).

Yeşilçam melodramlarında sergilenen oyunculuğun, Hint melodramlarındakine benzer bir biçimde, geleneksel tiyatrodaki yanılsama karşıtı oyunculuğun bir uzantısı olduğu söylenebilir. Melodram kipi içinde kadın star kimliğinin konumuna bakıldığında da, kadın bedeninin seyirciye sunulması konusundaki güçlük ve kadınlık arzularının temsili konusunda star davranışında dengeli bir görüntünün oluşturulmaya çalışılması açılarından benzerlik görülür.

Yeşilçam sinemasının en ünlü kadın starlarından biri olan Hülya Koçyiğit,

200'e yakın melodramda başrol oynamıştır. Bununla birlikte, Koçyiğit'in, kariyerinin en başından bu yana, 'öncü' ya da 'sanatsal' gibi sıfatlarla nitelenen filmlerde de oynamak için bilinçli bir çaba içinde olduğu bilinir. Koçyiğit 60'lı ve 70'li yılların bir kadın starı olarak yaşadığı ikilemi şöyle açıklar:

> Melodramlarda benden beklenen belli bir oyunculuk vardı ve hep benzer bir karakteri canlandırmam gerekiyordu. Korunmaya muhtaç, ailesi için, kızı, oğlu için fedakârlıklar yapan bir karakterdi bu. ... Aslında, genç, güzel ve masum bir kadın örneği olarak görünmektense her zaman yaşayan çeşitli kadın kimliklerinin farklı sorunlarını temsil eden bir kadın oyuncu olarak tanınmayı tercih ettim. ... Oyunculukla star kimliği arasında çok gidip geldim hayatımda. Bu büyük bir handikap; bazı şeyleri yapmaya, bazılarını yapmamaya zorluyordu beni. Doğru ve gerçekçi karakteri canlandırmakta diretsem belki senede iki film zor yapardım. ... İşte bu melodramlardaki ideal kadın kimliği benim fiziğime ya da oyunculuğuma ya da beni yönetenlerin benimle ilgili kurdukları sinema politikasına en uydurdukları kimlikti. Bu kimliği canlandırdığım sürece star konumumu korumam garanti görünüyordu.[1]

Öte yandan, kadınlık arzularının temsili açısından, Hindistan'daki durumla Yeşilçam arasında önemli bir fark gözlenir. Bu fark, Türkiye'deki modernleşme projesinin gelenekle ilişkilendirilme konusunda yaşadığı gerilimden kaynaklanır. Bilindiği üzere, Türkiye Cumhuriyeti, Batılı bir medeni kanunu kabul ettiğinde, kadınlar, özellikle kamusal alanda kimi yasal eşitlikler elde etmişlerdi. Buna bağlı olarak, kadın yaşamında çelişkili bir durum belirmiştir. Cinsiyet eşitsizliğine dayanan ve kadınların baskılanmasına yol açan birçok geleneksel değer yargısı günlük yaşamda hâlâ yürürlükte olmasına karşın, bunlar artık yasal bir sorun oluşturmadığı için, resmî iktidar söyleminde basitçe göz ardı edilmiştir. Kadınların günlük yaşam sorunlarına karşı takınılan bu ikiyüzlü tutum Yeşilçam melodramlarının senaryolarına da yansır. Örneğin, Hint melodramlarında anlatı içinde kadınlık arzularının temsil edilmesi açısından hayati bir öneme sahip olan yasakaşımı ve kadının cezalandırılması teması, Yeşilçam senaryolarında yerleşik bir tema değildir. Bunun sonucunda, Yeşilçam sistemi içinde yer alan bir kadın star, yaşadığı büyük bir ikilemi, oynadığı filmlerin anlatılarından destek almaksızın çözmeye zorlanır: Bir taraftan, filmlerde anlatının gerektirdiği eylem çizgisi içinde geleneksel ahlâki değerlerle uyumlu bir davranış tarzını temsil etmek zorunda kalır, diğer taraftan ise modernleşmekte olan bir toplumda kadının yeni kimliğine örnek oluşturması beklenir.

Nitekim, Koçyiğit'in sinemanın toplumsal işlevi hakkındaki düşünceleri mo-

---

1 'Tipten karaktere: Hülya Koçyiğit oyunculuğunun gelişimi', Hülya Koçyiğit'le yayımlanmamış söyleşi, Çetin Sarıkartal, İstanbul, 2002. Bu söyleşinin içeriği yazarın 1996'dan bu yana Koçyiğit'in oyunculuğu üzerine yaptığı araştırmalarda elde ettiği bulguların yanı sıra Koçyiğit'in 2002 yılında, İstanbul'da, Bahçeşehir Üniversitesi öğrencilerine hitaben yaptığı iki konuşmaya dayanır. Bu yazıda aktarılan Koçyiğit'e ait sözlerin ve ona atfedilen ifadelerin tümü bu söyleşiden alınmıştır.

dernleşme projesiyle büyük paralellik gösterir. Sinemanın duygu ve düşünceleri etkileme ve insanların yaşam deneyimlerini zenginleştirme kapasitesini göz önünde bulundurarak, sanatını her zaman kendisiyle birlikte insanların eğitiminin bir parçası olarak gördüğünü söyler. Bu bağlamda, star kimliğinin kendisine kimi zaman bir avantaj sağladığını, örneğin, sevgi ve aile bağları gibi her zaman geçerli olduğunu düşündüğü belirli değerleri yeniden ileri sürme imkânı bulduğunu belirtir. Bu onun basmakalıp karakterleri tekrar tekrar temsil etmekten çok rahatsız olmasına karşın, melodramları neden bütünüyle reddetmediğini açıklar. Öte yandan, toplumda kadınların içinde yaşadıkları koşullarda gerçek bir değişiklik olmuşsa ve 'belirli bir gelenek kadınların artık hiçbir işine yaramıyorsa', o yeni koşulların sinemada gerçekçi bir biçimde temsil edilmesi gerektiğini düşünür. 'Alternatif' filmlerde rol alma girişimleri de ağırlıkla böyle bir istekten beslenir.

Yeşilçam'da yıllarca standart bir uygulama olan 'melodramatik' dublajın, burada ele alınan konuyu daha da karmaşıklaştırıcı bir etkisi olmuştur. Sinema perdesinde görülen bir bedenin yabancı bir ses tarafından seslendirilmesi durumunda, perdedeki imgenin yassılaştığı, düzleştiği, dolayısıyla inandırıcılığını büyük ölçüde yitirdiği genel olarak kabul edilen bir görüştür (Elsaesser, 1987). Üstelik, imge olarak görülen beden, seslendirme operasyonlarına daha duyarlı hale gelir; yani, seslendirme bedenin yüzeyinde belirli deformasyonlara neden olur ki, bunlar sinema kuramında 'dublaj olayları' olarak tarif edilir (Yampolsky, 1993). Bundan dolayı, sinemada canlı ses kayıt sistemine geçilmesi, daha fazla gerçeklik etkisi yaratılması açısından dev bir adım olarak kabul edilir. Ancak, Yeşilçam melodramları söz konusu olduğunda, konunun biraz daha derinlemesine irdelenmesi gerekir. Yoğun bir duygusallık ve yapay bir tonlama ile karakterize olan Yeşilçam seslendirmeleri, aslında Yeşilçam melodramlarının basmakalıp senaryolarıyla mükemmel bir uyum göstermekteydi. Seslendirme ile anlatı arasındaki bu uyum, natüralizmden çok uzak olmakla birlikte, toplumun yerleşik ataerkil değer yargılarından beslenen fantezilerle flört ederek bir başka gerçeklik düzlemine yaslanıyordu. Rick Altman'ın sinemada sesin bir vantrolog olduğu ve bedeni bir kuklacı gibi kontrol ettiği önermesi (Altman, 1980) izlenecek olursa, Yeşilçam melodramlarında tüm kuklaların aynı vantrolog, yani Yeşilçam sistemi tarafından kontrol edildiğini söylemek gerekecektir (Erdoğan, 2002).

Konu, Yeşilçam senaryolarının yerleşik karakter tiplemeleriyle ilişkilendirildiğinde daha da ilginç bir görünüm kazanır. Aslında, Yeşilçam'ın karakter repertuvarının ortaoyunu ve tuluat geleneğinin kurumlaşmış tiplemelerinin güncellenmiş ve genişletilmiş bir versiyonu olduğu kabul edilmelidir: Genç kadın, onun aşığı olan genç adam, kötü adam, kötü kadın, yaşlı adam, komik (kimi zaman bu ikisi tek bir karakterle temsil edilir) ve birkaç yardımcı karakter... Genç kadın, her zaman olay örgüsünün eksenindedir; modernleşme ve kent-

leşmeye ilişkin sorunlar kadının öyküsünün çevresinde işlenir. Kadının öyküsü ise, hep derin bir aşk ve güçlü ama kötü adamların hükmettiği bir dünyada kendisine yönelik çelişkili taleplerden kaynaklanan dayanılmaz bir acı barındırır. Üstüne üstlük, genç kadını yozlaşma ve ahlâki düşkünlüğe çekmek isteyen bir kötü kadın da her zaman mevcuttur. Böylesi bir erkek oyunundaki esas kukla olarak kadın kahramanın seslendiriliş tarzı son derece önem kazanır. Hep abartılı bir ton barındıran bu ses, dalgın, kimi zaman melankolik hesaplaşmalarla duygusal patlamalar arasında savrulur durur. Her durumda, seslendirmenin nihai işlevi kadın kahramanı ilgi odağında tutmak ve onu bir seyir nesnesi olarak sunmaktır. Bu açıdan bakıldığında, bir Yeşilçam kadın starının iki aşamalı bir operasyona maruz kaldığı görülür. Birinci aşamada senaryo, onun perdedeki imgesini, temsil ettiği karakterin aslında sahip olması gereken kadınlık arzularından sıyırır; ikinci aşamada ise seslendirme, zırhından sıyrılmış olan bu imgeyi yerleşik bir erkek fantezisinin içine hapsetmeye kalkışır.

Koçyiğit'in seslendirmenin zararlı etkilerinden duyduğu rahatsızlık sinema çevrelerinde iyi bilinir. Canlandırdığı karakterleri kendisi seslendirmeyi sürekli olarak talep etmiş, bunu ancak on yıllık bir mücadelenin sonunda, 70'lerin ortalarından itibaren başarabilmiştir. Daha sonra başka birçok ünlü oyuncunun da aynı yolu izlediği görülür. Koçyiğit'e göre, yabancı bir ses tarafından seslendirilmenin en büyük sakıncası kimlik farklılıklarının ortadan kalkmasıdır. Kendisi çekimler sırasında sayısız ses, tonlama ve vurgu seçeneği önermiş olmasına karşın, tüm o önemli farklılıkların seslendirme sürecinde kaybolduğunu belirtir. Ayrıca, Koçyiğit'i seslendiren kişi de belirgin bir üsluba sahip bir oyuncudur ve seslendirme sırasında kaçınılmaz olarak kendi 'yorumunu' ortaya koymaktadır.[2] Dublajın oyunculuk üzerinde ne denli belirleyici bir etkisi olduğu, Yeşilçam senaryolarının birbirini yineleyen, basmakalıp karakteri göz önüne alındığında daha iyi anlaşılır. Koçyiğit, ancak canlandırdığı karakterleri kendisi seslendirmeye başladıktan sonra farklı, 'alışılmamış' roller için teklif almaya başladığını vurgular.

Yeşilçam melodram kipinin ortaya koyduğu bu koşullar altında, kadın karakterin arzusunun temsili ancak dolambaçlı bir yoldan mümkün olabilirdi; çünkü bu, kadın oyuncunun anlatı ve ses tarafından çizilen katı çerçevenin dışına taşan bir oyunculuk sergilemesini gerektiriyordu. Bu açıdan değerlendirildiğinde, özellikle Hülya Koçyiğit örneği, Hintli kadın starlardan ziyade kimi Amerikalı erken dönem kadın starlarının oyunculuk üsluplarıyla karşılaştırılmaya daha elverişlidir. Burada üzerinde yoğunlaşılması gereken nokta, Hollywood'da egemenliğini giderek pekiştiren natüralist oyunculuk tarzına karşı

2 Koçyiğit'in sesi on yıl boyunca, Şehir Tiyatroları'na bağlı bir oyuncu olan Jean Mahfi Tözüm tarafından seslendirilmiştir. Koçyiğit, kariyerinin erken döneminde, Tözüm'ün kendisinden başka kadın starları seslendirmemesi için uğraşmıştır. Farklı oyuncuların aynı karakteri temsil ettikleri gibi bir izlenim yaratan bu durumu büsbütün kabul edilemez bulduğunu belirtmiştir.

melodramatik star oyunculuğunda kimi zaman gözlemlenen bir aşırılık olgusudur. Konuyu bir örnek üzerinden tartışmak daha açıklayıcı olacaktır.

Andrew Britton'ın Katharine Hepburn oyunculuğu üzerine bir çalışmasını inceleyen Simon Watney, Britton'ın Hepburn'ün oyunculuğunda belirgin bir aşırılık gözlemlediğini iletir. İzleyici, hazırlanmış olan senaryo ya da sahnelemeden daha fazla, Katharine Hepburn'ün oyunculuğu aracılığıyla, 'bir kadının içine düştüğü dayanılmaz durum ve onun bu duruma karşı gösterdiği adeta isterik ama makul tepkiyle' meşgul olmaktadır (Watney, 1985: 53-54). Watney, bu tür oyunculuğu star kimliğinin bir tür ayak diremesi olarak görür ve bunun, 'aşırılık ve kimi zaman da "düşük" oyunculuk aracılığıyla metin dışı ya da karşıtı anlamların ortaya çıkmasına olanak yarattığını' söyler. Diğer bir deyişle, 'ima edilen bir anlamın, mesaj içinde ikinci bir mesajın dile getirilmesi' söz konusudur (*age.*: 54). Watney, Britton'ı izleyerek, melodram oyunculuğunda beliren natüralizm karşıtı geleneğin özdeşleşme ve izleyici deneyimi bağlamında ciddi olarak araştırılması gerektiğini, ancak Hollywood'da egemen olan, oyuncuların karakterleri 'oldukları gibi' temsil etmeleri gerektiğini savunan anlayış nedeniyle, bu tür konulardaki tartışmaların artık ilgi çekmediğini belirtir (*age.*: 55).

Peter Brooks (1994), melodram oyunculuğunda beden kullanımını tartışırken, bu tür 'aşırı' oyunculuk üzerine daha kapsamlı kuramsal bir değerlendirme yapar. Ona göre, melodramatik beden 'anlama bürünmüş' bir bedendir. Oyunculukta bedenin etkin bir biçimde kullanımı, 'bastırılmış olmalarından ötürü başka türlü temsil edilmeleri mümkün olmayan anlamları iletebilir'. Melodram, bu bastırmaya açıkça karşı çıkmaksızın onu öyle bir biçimde ihlal edebilir ki, 'bastırılmış içerik izleyicinin teşhisiyle geri döner'. Bu, 'bedenlerin neredeyse isterik bir biçimde davrandıkları bir durumdur'. Burada isteriden kasıt, bir 'bedene yazılma halidir'; beden, 'başka bir yere yazılmaları veya sözle ifade edilmeleri mümkün olmayan güçlü duygusal mesajların yazıldığı bir mekâna' dönüşür. Brooks, 'isterik bedenin tipik olarak ... bir kadın bedeni, hatta kurban edilen bir kadın bedeni olduğunu, bu beden üzerine, olanaksız bir arzu tarihinin yazıldığını' söyler. Bu durumdaki kadın bedeni saf bir kurban imgesine dönüşmüştür; mesaj beden üzerine öylesine güçlü ve yaygın bir şekilde yazılmıştır ki, beden normal kabul edilen duruş ve hareketleri sergileyemez; adeta trajik bir metin olarak görünür (Brooks, 1994: 18-23).

Bir kadın star olarak Hülya Koçyiğit'in melodramlardaki oyunculuğu, Katharine Hepburn örneğindekine benzer bir biçimde, beden ve yüzün kullanımı açısından, isterik bir aşırılık olarak yorumlanabilecek özellikler gösterir.[3] Koçyi-

3 Burada ele alınan 'alışılmadık' jest ve mimikler, Koçyiğit'in hep arzuladığı gibi daha 'yaşayan' karakterler canlandırdığı 'alternatif' filmlerdeki oyunculuğunda görülmez. Sanatçı bu değişikliği melodramlarla bu filmler arasındaki tarz değişikliğine bağlamış; tarz değiştiğinde, 'doğal olarak', birtakım jest ve mimiklerin tümüyle gereksiz hale geldiğini söylemiştir. Buradan hareketle, iki noktayı özellikle vurgulamak gerekir. Birincisi, burada dört başlıkta toparlanarak iletilen ve sayısız filmde defalarca tekrarlanmaları nedeniyle tek tek filmler üzerinden örneklenmesine ge-

ğit'in oyunculuğundaki aşırılığın en sık görülen belirtileri şu şekilde özetlenebilir: (1) Bedenin, sanki bir kriz içindeymişçesine kasılarak ve bükülerek devinmesi; böylesi bir görüntü izleyicide perdede izlediği kadına yardım etme isteği uyandırır; oysa filmdeki diğer karakterler bu durumu hiç görmüyor gibidirler; (2) herhangi bir fiziksel engelle karşılaşılmamasına karşın hareketlerin göze çarpan bir biçimde kısıtlanması; çevrede serbestçe hareket edilebilecek mekân varken beliren bu görüntü, adeta karakterin bedensel bir özrü varmış gibi bir etki yaratır;[4] (3) dudakların, anlamlandırılması güç bir şekilde ya da birçok anlama çekilebilecek şekilde seri ve üst üste kıpırdanışı; bu 'tuhaf' mimiğin yarattığı genel etki, perdede görünen kadının çok önemli birşeyler söylemek istediği fakat gizemli bir güç tarafından engellendiğidir; (4) bakışların, adeta maksadını aşan bir şekilde, izleyicinin dikkatini çekecek kadar bir süre ya erkek kahramana ya da kameraya sabitlenmesi. Bu anlarda Koçyiğit'in yüzünü, Strasberg'in metot oyunculuğunda yüzün kullanımını tarif edişine benzer biçimde, ruhuna açılan bir pencere olarak kullanmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak, bakışın dikkat çekecek denli uzun sürmesi ve bakış şekli anlatının gereklerini aşar nitelikte olduğu için, izleyici adeta bu bakışı 'serbestçe' yorumlamaya davet edilir. Örneğin, böyle bir bakışı, kadının, kabul edilen kadın-erkek ilişkisi kalıbına uymasa bile, bir erkeği seyretmekten ve onun ilgisini çekmekten alacağı hazzın bir belirtisi olarak yorumlamak mümkündür. Bu durumda, görünüşte ahlâki düzenin kuralları ihlal edilmemekle birlikte, yüzeydeki davranışla çelişecek bir biçimde kadınlık arzusu aşırı bir şekilde ifade edilmiş olur.[5] Böylelikle, genç bir kadın izleyicinin bir erkeğe hükmetmenin gizli hazzını yaşaması mümkün hale gelir; oyunculuktaki aşırılık, yerleşik düzenle açıkça çelişmeksizin, bir genç kızın aşk meselelerinde görünüşteki edilgen rolünün sorgulanması imkânını yaratır.

Ayrıca, melodramlarda yaygın olarak kullanılan ve tuluat geleneğinden devşi-

---

rek duyulmayan bu bedensel ifadelerin 'aşırı oyunculuk' özellikleri olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir. İkincisi, bu 'aşırı' ifadelerin, Koçyiğit'in imgesinin, kamera tarafından belirlenen kompozisyonda hep 'olması gereken' yerde bulunarak filmle girdiği resimsel anlamdaki uyumlu ilişki aracılığıyla dengelenmiş olduğudur. Böylelikle, ilk bakışta dönemin herhangi bir kadın starının oyunculuğunda gözlemlenebileceği düşünülebilecek bu özelliklerin aslında en temiz ve net olarak Hülya Koçyiğit oyunculuğunda temsil edilen ince ayrımları üzerinde düşünmek mümkün olur. Dayatılan bir sistemi doğrudan bozmaya ya da açıkça tehdit etmeye yönelik olmaktan ziyade o sistemin gereklerine 'aşırı' bir hevesle, adeta 'haddini aşan' bir şekilde cevap verme olarak yorumlanabilecek olan bu oyuncu tavrının, gerçekten Koçyiğit'in melodram dışı oyunculuk kariyerine de egemen olduğu gözlenir. Zaten sanatçı da, gerek melodramlarda gerekse diğer filmlerde canlandırdığı karakterlere hep 'kendinden hareketle erişmeye' çalıştığını, bu nedenle, 'gerçekçi' karakterlere erişmenin kendisine daha kolay geldiğini ifade etmiştir. Ancak, Yeşilçam melodramlarının anlatı kalıbı ve onu destekleyen seslendirme uygulaması ile Koçyiğit oyunculuğunun buna verdiği cevap üzerinde odaklanan bu çalışmanın amaç ve kapsamını aşmakla birlikte, Koçyiğit oyunculuğunun bütünlüklü bir incelemesinin, ancak onun melodram kipi dışında kalan filmlerdeki oyunculuk özellikleriyle karşılaştırmalı olarak yapılabileceği açıktır.

4 Bazı uç örneklerde, sanatçı sanki göremiyormuşçasına devinir. Bilindiği gibi, körlük Yeşilçam'da sıklıkla kullanılan bir motiftir ve Koçyiğit de bazı filmlerde kör olan karakterleri oynamıştır.

5 Sevenleri tarafından iyi bilinen o ünlü bakışını Koçyiğit'in kendisi biraz farklı yorumlar: 'Gözlerime bak ve anla.... Görmüyor musun, neler söylemek istiyorum ama söyleyemiyorum!'

rilmiş olması gereken komik sahneler, şarkı, dans ve eğlence sahneleri gibi kimi geleneksel performans unsurları, Koçyiğit'in oyunculuğundaki 'aşırılık' belirtilerini destekler bir görünüm sunarlar.[6] Bu sahnelerde, metin ile aksiyonun farklı mesajlar ilettikleri gözlenir. Aslında bu durum, melodramlardaki şarkı ve dans sahnelerinde sıkça görülür. Şarkıların sözlerinde iletilen anlamla kadın sanatçının şarkıyı söyleyiş tarzı arasında sıklıkla bir çelişki belirir. Bu örneklerde, şarkıların sözlerinin ifade ettiği anlam sayesinde, kadın karakter görünüşte ahlâki düzen içinde kalmayı sürdürür. Ancak, oyuncunun şarkıyı icra edişindeki aşırılık ve coşku aracılığıyla, bir yandan kadının erkek seyri için bir arzu nesnesi olarak sunulması sağlanırken diğer yandan kadının arzusu da ifade edilebilir. İkinci olarak, eğlence sahnelerinde yaygın olan neşe ve coşku, kadın oyuncunun 'aşırı' performansını bir anlamda meşrulaştıracak bir anlam ikircikliği yaratır. Bunlara, çoğu melodramda görülen yardımcı oyuncuların destekleyici işlevini eklemek gerekir. Olayların akışına müdahale etme güçleri olmayan bu basmakalıp karakterler kimi zaman doğrudan izleyiciye hitap ederek kadın kahramanın içinden çıkılmaz durumu hakkında bilgi verirler. Bazı durumlarda da kadın karakteri dayanılmaz halinden bir süreliğine uzaklaştırmak için coşkulu bir eğlence başlatırlar. Bu karakterleri canlandıran oyuncuların performansları dikkatli bir izleyicide bir yabancılaşma etkisi yapar ve onu ahlâki düzen ile bastırılan kadınlık arzusu arasındaki gerilimi hissetmeye sevkeder.

Hülya Koçyiğit, Türk melodram geleneği içinde özel bir konuma sahip olmuştur. Kariyerinin başlangıcından beri Türk sinemasındaki popüler ve 'sanatsal' eğilimlerin her ikisiyle de flört etmeyi başarmıştır. Bu çalışma sürecinde elde edilen bulgulara ve Koçyiğit'in kendi ifadelerine dayanarak, onun melodram kipi kapsamındaki oyunculuğuna ilişkin iki sonuca varmak mümkün görünüyor. Daha bariz olarak beliren birinci sonuç, Koçyiğit'in melodram oyunculuğuna ilişkin tatminsizliğinin ve seslendirme konusunda verdiği mücadelenin, yerleşik bir film sistemine karşı, onunla açıkça çatışmaksızın yapılan pasif bir direnişi temsil ettiğidir. Söz konusu direniş aynı zamanda, modern kent ortamında kadın kimliğinde beliren krizin yeni görüntülerini ortaya çıkaran, ahlâki değerleri bireysel düzeyde dönüştürmeye yönelik bir orta sınıf girişimi ola-

6 Bu çalışmada kadın star oyunculuğu üzerine yapılan tartışmalar ve yorumlar, Hülya Koçyiğit'in melodramlardaki oyunculuğu üzerine yapılan gözlemlere, kendisiyle yapılan görüşmelere ve bunlardan hareketle incelenen kuramsal araştırmalara dayanmaktadır. Dolayısıyla, özellikle ataerkil bir anlatı kalıbına bir kadın star kimliğinin performans unsurları aracılığıyla verdiği cevaba ilişkin sonuç niteliğindeki yorumların Yeşilçam sinemasının bütününe ışık tutacak nitelikte olmadığı, ancak Koçyiğit'in star kimliğinin temsil ettiği sosyo-kültürel konumdan erişilebilecek noktalara işaret ettiği açıktır. Dönemin diğer kadın starlarının oyunculuklarında benzer ya da farklı 'aşırılık' unsurlarının olup olmadığı, varsa bunların melodram kipinin oyunculuk dışındaki unsurlarıyla ilişkisi ayrıca incelenmelidir. Tek tek kadın starların performanslarından hareketle yapılacak çözümlemelerin, Yeşilçam - 'kadın' ilişkisi üzerine yapılabilecek genel ve bir ölçüde indirgeyici yorumların ötesine geçmeyi, farklı kadın kimliklerinin farklı cevaplarını karşılaştırmalı olarak irdelemeyi ve bunlardan hareketle yeni araştırma sorularına erişmeyi sağlayacağı düşünülmelidir.

rak okunabilecek bir altmetin oluşturur. İkinci sonuç, Yeşilçam melodramlarındaki performans unsurlarının, bu filmlerin anlatı düzeninde temsil edilen ve dublaj uygulaması tarafından da desteklenen ataerkil bir düzeni altüst etme potansiyelinin kapsamlı bir biçimde irdelenmesi gerektiğidir. Saptanan bu altüst etme potansiyeli, melodram kipinin kuruluşunda varolan, filmin anlatısı ile anlatımı arasında bir gerilim yaratan iç çelişkiden kaynaklanmaktadır. Böylesi bir gerilimin yükseldiği momentlerde Koçyiğit oyunculuğunun melodram kipine verdiği 'haddini aşan' cevap anlatı üzerinde bir parazit etkisi yaparak dikkatli bir izleyiciyi anlatı akışına yabancılaştırır ve onun, filmde beliren ataerkil unsurları eleştirmese bile en azından farketmesine neden olabilir.

Her şeye karşın, söz konusu ataerkil düzeni Yeşilçam filmlerine dayatan kimliği teşhis etmek hiç de kolay görünmüyor. İlk akla gelebilecek şey, suçu bütünüyle Yeşilçam yapımcı şirketlerine yüklemek olurdu. Ancak, Yeşilçam filmlerinin yapım süreçlerine dikkatlice göz atıldığında, acele bir hüküm vermenin güçlüğü ortaya çıkar. Bu bağlamda göz önünde tutulması gereken en ilginç nokta, dönemin yapım şirketlerinin ve dolayısıyla onlarla bağlantılı olan sanatçılar ve teknik kadronun finansal açıdan Anadolu'daki dağıtım şirketi ve sinema salonu sahiplerine olan bağımlılığıdır. Yeşilçam filmlerinin Anadolu'da yaptıkları gişe İstanbul'a oranla çok daha yüksek olduğu için, Anadolu'daki söz konusu girişimciler, yapım için gerekli olan parayı peşin olarak yatırıyorlardı. Bundan dolayı, bu kişilerin filmlerin konusu ve oyuncu seçimi konularında belirleyici bir güce sahip oldukları film çevrelerinde sıklıkla dile getirilen bir olgudur.[7] Göz önüne alınması gereken diğer bir nokta, Yeşilçam yapımcılarıyla yönetmenler arasındaki sıkı bağdır. Dönemin bazı yönetmenleri yapım şirketlerinin ortağıdır, bazıları da kendi şirketine sahiptir. Dolayısıyla, yapım şirketlerinin yönetmenlerden mesafeli bir konumda durdukları ve onlara hükmettikleri temelsiz bir iddia olur. Tipik bir patronaj ilişkisi daha ziyade taşra sermayesiyle İstanbul arasında görülür.

Bu koşullar altında, Yeşilçam yönetmenlerinin takındığı tutumu değerlendirmek son derece önem kazanıyor. Görünüşte, yönetmenler, yapımcılarla işbirliği yaparak, taşranın taleplerine uygun filmler çekmişler ve erkek fantezisine hitap eden unsurları her filmde yeniden üretmişlerdir. Ayrıca, ataerkil iktidarın toplumsal yapı içindeki köklerinin basitçe modern bir kentli bakış açısıyla altedilemeyecek denli derin olduğu düşünülürse, Yeşilçam yönetmenlerinin de ataerkil bir tutum benimsediği varsayılabilir. Yine de, melodramatik sahneleme ve performans unsurlarına ilişkin yukarda sunulan bulgular yönetmenin bakış açısından bir kez daha incelendiğinde, durumun göründüğünden daha karma-

---

7 Koçyiğit de, dönemin sanatçılarına Anadolu'dan sipariş sistemine bağlı biçimde avans olarak senetler verildiğini, sanatçıların bu senetleri kırdırarak hayatlarını sürdürdüklerini, bu nedenle, taşranın filmlerin içeriği ve oyuncu kadrosuna ilişkin taleplerinin karşılanmak zorunda olduğunu bildirmiştir.

melodramatik star oyunculuğunda kimi zaman gözlemlenen bir aşırılık olgusudur. Konuyu bir örnek üzerinden tartışmak daha açıklayıcı olacaktır.

Andrew Britton'ın Katharine Hepburn oyunculuğu üzerine bir çalışmasını inceleyen Simon Watney, Britton'ın Hepburn'ün oyunculuğunda belirgin bir aşırılık gözlemlediğini iletir. İzleyici, hazırlanmış olan senaryo ya da sahnelemeden daha fazla, Katharine Hepburn'ün oyunculuğu aracılığıyla, 'bir kadının içine düştüğü dayanılmaz durum ve onun bu duruma karşı gösterdiği adeta isterik ama makul tepkiyle' meşgul olmaktadır (Watney, 1985: 53-54). Watney, bu tür oyunculuğu star kimliğinin bir tür ayak diremesi olarak görür ve bunun, 'aşırılık ve kimi zaman da "düşük" oyunculuk aracılığıyla metin dışı ya da karşıtı anlamların ortaya çıkmasına olanak yarattığını' söyler. Diğer bir deyişle, 'ima edilen bir anlamın, mesaj içinde ikinci bir mesajın dile getirilmesi' söz konusudur (*age.*: 54). Watney, Britton'ı izleyerek, melodram oyunculuğunda beliren natüralizm karşıtı geleneğin özdeşleşme ve izleyici deneyimi bağlamında ciddi olarak araştırılması gerektiğini, ancak Hollywood'da egemen olan, oyuncuların karakterleri 'oldukları gibi' temsil etmeleri gerektiğini savunan anlayış nedeniyle, bu tür konulardaki tartışmaların artık ilgi çekmediğini belirtir (*age.*: 55).

Peter Brooks (1994), melodram oyunculuğunda beden kullanımını tartışırken, bu tür 'aşırı' oyunculuk üzerine daha kapsamlı kuramsal bir değerlendirme yapar. Ona göre, melodramatik beden 'anlama bürünmüş' bir bedendir. Oyunculukta bedenin etkin bir biçimde kullanımı, 'bastırılmış olmalarından ötürü başka türlü temsil edilmeleri mümkün olmayan anlamları iletebilir'. Melodram, bu bastırmaya açıkça karşı çıkmaksızın onu öyle bir biçimde ihlal edebilir ki, 'bastırılmış içerik izleyicinin teşhisiyle geri döner'. Bu, 'bedenlerin neredeyse isterik bir biçimde davrandıkları bir durumdur'. Burada isteriden kasıt, bir 'bedene yazılma halidir'; beden, 'başka bir yere yazılmaları veya sözle ifade edilmeleri mümkün olmayan güçlü duygusal mesajların yazıldığı bir mekâna' dönüşür. Brooks, 'isterik bedenin tipik olarak ... bir kadın bedeni, hatta kurban edilen bir kadın bedeni olduğunu, bu beden üzerine, olanaksız bir arzu tarihinin yazıldığını' söyler. Bu durumdaki kadın bedeni saf bir kurban imgesine dönüşmüştür; mesaj beden üzerine öylesine güçlü ve yaygın bir şekilde yazılmıştır ki, beden normal kabul edilen duruş ve hareketleri sergileyemez; adeta trajik bir metin olarak görünür (Brooks, 1994: 18-23).

Bir kadın star olarak Hülya Koçyiğit'in melodramlardaki oyunculuğu, Katharine Hepburn örneğindekine benzer bir biçimde, beden ve yüzün kullanımı açısından, isterik bir aşırılık olarak yorumlanabilecek özellikler gösterir.[3] Koçyi-

3 Burada ele alınan 'alışılmadık' jest ve mimikler, Koçyiğit'in hep arzuladığı gibi daha 'yaşayan' karakterler canlandırdığı 'alternatif' filmlerdeki oyunculuğunda görülmez. Sanatçı bu değişikliği melodramlarla bu filmler arasındaki tarz değişikliğine bağlamış; tarz değiştiğinde, 'doğal olarak', birtakım jest ve mimiklerin tümüyle gereksiz hale geldiğini söylemiştir. Buradan hareketle, iki noktayı özellikle vurgulamak gerekir. Birincisi, burada dört başlıkta toparlanarak iletilen ve sayısız filmde defalarca tekrarlanmaları nedeniyle tek tek filmler üzerinden örneklenmesine ge-

ğit'in oyunculuğundaki aşırılığın en sık görülen belirtileri şu şekilde özetlenebilir: (1) Bedenin, sanki bir kriz içindeymişçesine kasılarak ve bükülerek devinmesi; böylesi bir görüntü izleyicide perdede izlediği kadına yardım etme isteği uyandırır; oysa filmdeki diğer karakterler bu durumu hiç görmüyor gibidirler; (2) herhangi bir fiziksel engelle karşılaşılmamasına karşın hareketlerin göze çarpan bir biçimde kısıtlanması; çevrede serbestçe hareket edilebilecek mekân varken beliren bu görüntü, adeta karakterin bedensel bir özrü varmış gibi bir etki yaratır;[4] (3) dudakların, anlamlandırılması güç bir şekilde ya da birçok anlama çekilebilecek şekilde seri ve üst üste kıpırdanışı; bu 'tuhaf' mimiğin yarattığı genel etki, perdede görünen kadının çok önemli birşeyler söylemek istediği fakat gizemli bir güç tarafından engellendiğidir; (4) bakışların, adeta maksadını aşan bir şekilde, izleyicinin dikkatini çekecek kadar bir süre ya erkek kahramana ya da kameraya sabitlenmesi. Bu anlarda Koçyiğit'in yüzünü, Strasberg'in metot oyunculuğunda yüzün kullanımını tarif edişine benzer biçimde, ruhuna açılan bir pencere olarak kullanmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak, bakışın dikkat çekecek denli uzun sürmesi ve bakış şekli anlatının gereklerini aşar nitelikte olduğu için, izleyici adeta bu bakışı 'serbestçe' yorumlamaya davet edilir. Örneğin, böyle bir bakışı, kadının, kabul edilen kadın-erkek ilişkisi kalıbına uymasa bile, bir erkeği seyretmekten ve onun ilgisini çekmekten alacağı hazzın bir belirtisi olarak yorumlamak mümkündür. Bu durumda, görünüşte ahlâki düzenin kuralları ihlal edilmemekle birlikte, yüzeydeki davranışla çelişecek bir biçimde kadınlık arzusu aşırı bir şekilde ifade edilmiş olur.[5] Böylelikle, genç bir kadın izleyicinin bir erkeğe hükmetmenin gizli hazzını yaşaması mümkün hale gelir; oyunculuktaki aşırılık, yerleşik düzenle açıkça çelişmeksizin, bir genç kızın aşk meselelerinde görünüşteki edilgen rolünün sorgulanması imkânını yaratır.

Ayrıca, melodramlarda yaygın olarak kullanılan ve tuluat geleneğinden devşi-

---

rek duyulmayan bu bedensel ifadelerin 'aşırı oyunculuk' özellikleri olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir. İkincisi, bu 'aşırı' ifadelerin, Koçyiğit'in imgesinin, kamera tarafından belirlenen kompozisyonda hep 'olması gereken' yerde bulunarak filmle girdiği resimsel anlamdaki uyumlu ilişki aracılığıyla dengelenmiş olduğudur. Böylelikle, ilk bakışta dönemin herhangi bir kadın starının oyunculuğunda gözlemlenebileceği düşünülebilecek bu özelliklerin aslında en temiz ve net olarak Hülya Koçyiğit oyunculuğunda temsil edilen ince ayrımları üzerinde düşünmek mümkün olur. Dayatılan bir sistemi doğrudan bozmaya ya da açıkça tehdit etmeye yönelik olmaktan ziyade o sistemin gereklerine 'aşırı' bir hevesle, adeta 'haddini aşan' bir şekilde cevap verme olarak yorumlanabilecek olan bu oyuncu tavrının, gerçekten Koçyiğit'in melodram dışı oyunculuk kariyerine de egemen olduğu gözlenir. Zaten sanatçı da, gerek melodramlarda gerekse diğer filmlerde canlandırdığı karakterlere hep 'kendinden hareketle erişmeye' çalıştığını, bu nedenle, 'gerçekçi' karakterlere erişmenin kendisine daha kolay geldiğini ifade etmiştir. Ancak, Yeşilçam melodramlarının anlatı kalıbı ve onu destekleyen seslendirme uygulaması ile Koçyiğit oyunculuğunun buna verdiği cevap üzerinde odaklanan bu çalışmanın amaç ve kapsamını aşmakla birlikte, Koçyiğit oyunculuğunun bütünlüklü bir incelemesinin, ancak onun melodram kipi dışında kalan filmlerdeki oyunculuk özellikleriyle karşılaştırmalı olarak yapılabileceği açıktır.

4 Bazı uç örneklerde, sanatçı sanki göremiyormuşçasına devinir. Bilindiği gibi, körlük Yeşilçam'da sıklıkla kullanılan bir motiftir ve Koçyiğit de bazı filmlerde kör olan karakterleri oynamıştır.

5 Sevenleri tarafından iyi bilinen o ünlü bakışını Koçyiğit'in kendisi biraz farklı yorumlar: 'Gözlerime bak ve anla.... Görmüyor musun, neler söylemek istiyorum ama söyleyemiyorum!'

rilmiş olması gereken komik sahneler, şarkı, dans ve eğlence sahneleri gibi kimi geleneksel performans unsurları, Koçyiğit'in oyunculuğundaki 'aşırılık' belirtilerini destekler bir görünüm sunarlar.[6] Bu sahnelerde, metin ile aksiyonun farklı mesajlar ilettikleri gözlenir. Aslında bu durum, melodramlardaki şarkı ve dans sahnelerinde sıkça görülür. Şarkıların sözlerinde iletilen anlamla kadın sanatçının şarkıyı söyleyiş tarzı arasında sıklıkla bir çelişki belirir. Bu örneklerde, şarkıların sözlerinin ifade ettiği anlam sayesinde, kadın karakter görünüşte ahlâki düzen içinde kalmayı sürdürür. Ancak, oyuncunun şarkıyı icra edişindeki aşırılık ve coşku aracılığıyla, bir yandan kadının erkek seyri için bir arzu nesnesi olarak sunulması sağlanırken diğer yandan kadının arzusu da ifade edilebilir. İkinci olarak, eğlence sahnelerinde yaygın olan neşe ve coşku, kadın oyuncunun 'aşırı' performansını bir anlamda meşrulaştıracak bir anlam ikircikliği yaratır. Bunlara, çoğu melodramda görülen yardımcı oyuncuların destekleyici işlevini eklemek gerekir. Olayların akışına müdahale etme güçleri olmayan bu basmakalıp karakterler kimi zaman doğrudan izleyiciye hitap ederek kadın kahramanın içinden çıkılmaz durumu hakkında bilgi verirler. Bazı durumlarda da kadın karakteri dayanılmaz halinden bir süreliğine uzaklaştırmak için coşkulu bir eğlence başlatırlar. Bu karakterleri canlandıran oyuncuların performansları dikkatli bir izleyicide bir yabancılaşma etkisi yapar ve onu ahlâki düzen ile bastırılan kadınlık arzusu arasındaki gerilimi hissetmeye sevkeder.

Hülya Koçyiğit, Türk melodram geleneği içinde özel bir konuma sahip olmuştur. Kariyerinin başlangıcından beri Türk sinemasındaki popüler ve 'sanatsal' eğilimlerin her ikisiyle de flört etmeyi başarmıştır. Bu çalışma sürecinde elde edilen bulgulara ve Koçyiğit'in kendi ifadelerine dayanarak, onun melodram kipi kapsamındaki oyunculuğuna ilişkin iki sonuca varmak mümkün görünüyor. Daha bariz olarak beliren birinci sonuç, Koçyiğit'in melodram oyunculuğuna ilişkin tatminsizliğinin ve seslendirme konusunda verdiği mücadelenin, yerleşik bir film sistemine karşı, onunla açıkça çatışmaksızın yapılan pasif bir direnişi temsil ettiğidir. Söz konusu direniş aynı zamanda, modern kent ortamında kadın kimliğinde beliren krizin yeni görüntülerini ortaya çıkaran, ahlâki değerleri bireysel düzeyde dönüştürmeye yönelik bir orta sınıf girişimi ola-

6 Bu çalışmada kadın star oyunculuğu üzerine yapılan tartışmalar ve yorumlar, Hülya Koçyiğit'in melodramlardaki oyunculuğu üzerine yapılan gözlemlere, kendisiyle yapılan görüşmelere ve bunlardan hareketle incelenen kuramsal araştırmalara dayanmaktadır. Dolayısıyla, özellikle ataerkil bir anlatı kalıbına bir kadın star kimliğinin performans unsurları aracılığıyla verdiği cevaba ilişkin sonuç niteliğindeki yorumların Yeşilçam sinemasının bütününe ışık tutacak nitelikte olmadığı, ancak Koçyiğit'in star kimliğinin temsil ettiği sosyo-kültürel konumdan erişilebilecek noktalara işaret ettiği açıktır. Dönemin diğer kadın starlarının oyunculuklarında benzer ya da farklı 'aşırılık' unsurlarının olup olmadığı, varsa bunların melodram kipinin oyunculuk dışındaki unsurlarıyla ilişkisi ayrıca incelenmelidir. Tek tek kadın starların performanslarından hareketle yapılacak çözümlemelerin, Yeşilçam - 'kadın' ilişkisi üzerine yapılabilecek genel ve bir ölçüde indirgeyici yorumların ötesine geçmeyi, farklı kadın kimliklerinin farklı cevaplarını karşılaştırmalı olarak irdelemeyi ve bunlardan hareketle yeni araştırma sorularına erişmeyi sağlayacağı düşünülmelidir.

rak okunabilecek bir altmetin oluşturur. İkinci sonuç, Yeşilçam melodramlarındaki performans unsurlarının, bu filmlerin anlatı düzeninde temsil edilen ve dublaj uygulaması tarafından da desteklenen ataerkil bir düzeni altüst etme potansiyelinin kapsamlı bir biçimde irdelenmesi gerektiğidir. Saptanan bu altüst etme potansiyeli, melodram kipinin kuruluşunda varolan, filmin anlatısı ile anlatımı arasında bir gerilim yaratan iç çelişkiden kaynaklanmaktadır. Böylesi bir gerilimin yükseldiği momentlerde Koçyiğit oyunculuğunun melodram kipine verdiği 'haddini aşan' cevap anlatı üzerinde bir parazit etkisi yaparak dikkatli bir izleyiciyi anlatı akışına yabancılaştırır ve onun, filmde beliren ataerkil unsurları eleştirmese bile en azından farketmesine neden olabilir.

Her şeye karşın, söz konusu ataerkil düzeni Yeşilçam filmlerine dayatan kimliği teşhis etmek hiç de kolay görünmüyor. İlk akla gelebilecek şey, suçu bütünüyle Yeşilçam yapımcı şirketlerine yüklemek olurdu. Ancak, Yeşilçam filmlerinin yapım süreçlerine dikkatlice göz atıldığında, acele bir hüküm vermenin güçlüğü ortaya çıkar. Bu bağlamda göz önünde tutulması gereken en ilginç nokta, dönemin yapım şirketlerinin ve dolayısıyla onlarla bağlantılı olan sanatçılar ve teknik kadronun finansal açıdan Anadolu'daki dağıtım şirketi ve sinema salonu sahiplerine olan bağımlılığıdır. Yeşilçam filmlerinin Anadolu'da yaptıkları gişe İstanbul'a oranla çok daha yüksek olduğu için, Anadolu'daki söz konusu girişimciler, yapım için gerekli olan parayı peşin olarak yatırıyorlardı. Bundan dolayı, bu kişilerin filmlerin konusu ve oyuncu seçimi konularında belirleyici bir güce sahip oldukları film çevrelerinde sıklıkla dile getirilen bir olgudur.[7] Göz önüne alınması gereken diğer bir nokta, Yeşilçam yapımcılarıyla yönetmenler arasındaki sıkı bağdır. Dönemin bazı yönetmenleri yapım şirketlerinin ortağıdır, bazıları da kendi şirketine sahiptir. Dolayısıyla, yapım şirketlerinin yönetmenlerden mesafeli bir konumda durdukları ve onlara hükmettikleri temelsiz bir iddia olur. Tipik bir patronaj ilişkisi daha ziyade taşra sermayesiyle İstanbul arasında görülür.

Bu koşullar altında, Yeşilçam yönetmenlerinin takındığı tutumu değerlendirmek son derece önem kazanıyor. Görünüşte, yönetmenler, yapımcılarla işbirliği yaparak, taşranın taleplerine uygun filmler çekmişler ve erkek fantezisine hitap eden unsurları her filmde yeniden üretmişlerdir. Ayrıca, ataerkil iktidarın toplumsal yapı içindeki köklerinin basitçe modern bir kentli bakış açısıyla altedilemeyecek denli derin olduğu düşünülürse, Yeşilçam yönetmenlerinin de ataerkil bir tutum benimsediği varsayılabilir. Yine de, melodramatik sahneleme ve performans unsurlarına ilişkin yukarda sunulan bulgular yönetmenin bakış açısından bir kez daha incelendiğinde, durumun göründüğünden daha karma-

7 Koçyiğit de, dönemin sanatçılarına Anadolu'dan sipariş sistemine bağlı biçimde avans olarak senetler verildiğini, sanatçıların bu senetleri kırdırarak hayatlarını sürdürdüklerini, bu nedenle, taşranın filmlerin içeriği ve oyuncu kadrosuna ilişkin taleplerinin karşılanmak zorunda olduğunu bildirmiştir.

şık olduğu ortaya çıkar. Örneğin, Koçyiğit'in 'aşırı' oyunculuğu aracılığıyla edinilmesi mümkün olan altüst edici etkiyi yönetmenlerin basitçe göz ardı ettiğine hükmetmek ne derece makuldür? Her ne kadar bu 'aşırı' unsurlar filmlerde özel olarak vurgulanmamışlarsa da, göz ardı edilemeyecek ya da gözden kaçırılamayacak denli yaygındırlar. Bu durumda, örneğin, Koçyiğit'in doğrudan ve nispeten uzun bir süre kameraya baktığı sahnelerin filmlerin kurgusu sırasında kesilmesi pekâla mümkünken yönetmenler bu sahneleri tutmayı tercih etmiş olmalılar. Üstelik, yukarıda değinildiği üzere, kimi geleneksel performans unsurlarının, Koçyiğit'in oyunculuğunda anlatı sınırlarının ötesine geçme eğilimi gösteren unsurları destekler nitelikte kullanıldığı gözlemlenir. Sonuçta, yönetmen kararlarının kimi bakımlardan Koçyiğit'in oyunculuğundaki 'aşırı' unsurlarla çelişmediğini kabul etmek gerekir. Aslında, yine yukarıda belirtildiği üzere, 'aşırı' oyunculuk örnekleri ve geleneksel performans unsurları açıkça düzen yıkıcı bir tarzda değil de, ince bir yabancılaştırma etkisi üzerinden işlemektedir. Bunlar ya bir anlam ikircikliği yaratırlar, ki buradan hareketle altüst edici bir altmetin okuması yapılabilir, ya da anlatı akışında geçici bir kopmaya neden olurlar. Her iki durumda da, anlatıya ve ses etkisine kendini iyice kaptırmış bir izleyicinin bunları farketmemesi ya da anlatı sınırları içinde kabul etmesi mümkündür. Son derece melodramatik tondaki seslendirmenin yarattığı mekânsal etki böylesi bir gözden kaçırma ya da hoşgörüye güçlü bir zemin hazırlar.[8] Bütün bunlardan hareketle, yönetmenlerin, söz konusu performans unsurlarının melodram kipi içinde 'kaldırılabilir' olan ikircikli karakterini kullanmayı tercih ettikleri düşünülebilir. Eğer durum böyleyse, buradan çok ilginç sorular türetmek zorunda kalırız: Modern Türkiye'nin kültürel başkenti olan İstanbul'da yaşarken bu filmleri çeken Yeşilçam yönetmenleri, bir yandan yerleşik ataerkil değer yargılarının gereklerini yerine getirirken aynı zamanda filmlerinde bir 'kendinin farkında olma' etkisi yaratmak istemiş olabilirler mi? Zamanında, modernleşme sürecinde ulusal bir tiyatronun nasıl kurulacağı konusundaki aydın tartışmalarının arasından el yordamıyla sıyrılarak gelişmiş olan tuluat tiyatrosunun mirasından beslenerek bir film endüstrisinin kuruluşuna öncülük ettikleri anlaşılan bu yönetmenlerin, tuluatın olduğu gibi Yeşilçam filmlerinin de genel özelliği olan eklektizmi biraz daha bilerek ve kasten tercih etmiş oldukları düşünülemez mi? Bu sorular, başka bir çalışmanın konusu olmayı hak edecek denli kapsamlı ve önemli görünüyor.

KAYNAKÇA

Altman, Rick (1980) 'Moving lips: cinema as ventriloquism', *Yale French Studies 60*: 67-79.

And, Metin (1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Karagöz Kukla Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

8 Bu çalışma boyunca söz konusu filmlerin video kayıtları izlenirken, oyunculuğa ilişkin kimi ayrıntıların, filmin sesi tümüyle kısıldığında daha iyi incelenebildiği gözlenmiştir.

Brooks, Peter (1994) 'Melodrama, body, revolution', *Melodrama: Stage Picture Screen* içinde, British Film Institute, Londra, 11-24.

Çalışlar, Aziz (1995) *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

Elsaesser, Thomas (1987) 'Tales of sound and fury', C. Gledhill (der.) *Home Is Where the Heart Is* içinde, British Film Institute, Londra, 43-69.

Erdoğan, Nezih (2002) 'Mute bodies, disembodied voices: notes on sound in Turkish popular cinema', *Screen*, 43/3: 233-249.

Gledhill, Christine (1991) 'Signs of melodrama', C. Gledhill (der.) *Stardom: Industry of Desire* içinde, Routledge, Londra ve New York, 207-229.

Gandhi, Behrose ve Thomas, Rosie (1991) 'Three Indian film stars', C. Gledhill (der.) *Stardom: Industry of Desire* içinde, Routledge, Londra ve New York, 107-131.

King, Barry (1991) 'Articulating stardom', C. Gledhill (der.) *Stardom: Industry of Desire* içinde, Routledge, Londra ve New York, 167-182.

Kudret, Cevdet (1973) *Ortaoyunu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Özön, Nijat (1985) *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil, İstanbul.

Thomas, Rosie (1985) 'Indian cinema: pleasures and popularity', *Screen*, 26/3-4: 116-131.

Vasudevan, Ravi (1989) 'The melodramatic mode and the commercial Hindi cinema', *Screen*, 30/3: 29-50.

Watney, Simon (1985) 'Katharine Hepburn and the cinema of chastisement', *Screen*, 26/5: 52-62.

Yampolsky, Mikhail (1993) 'Voice devoured: Artaud and Borges on dubbing', İng. çev. Larry P. Joseph, *October*, 64: 57-77.

1990'lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: *Tabutta Rövaşata*'da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet*

*F. Asuman Suner***

1990'larda ortaya çıkan "yeni Türk sineması"nın ayırd edici özelliklerinden birisi "taşra"ya odaklanmasıdır. Bu dönemin yeni sinemacılarının imzasını taşıyan *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *O da Beni Seviyor*, *Vizontele* gibi filmler, 1990'lar Türkiyesi'nde aidiyet ve kimlik konularında yaşanan krizleri "taşra" teması üzerinden tartışırlar. Yeni Türk sineması, "taşralılık" sorunsalı ekseninde geliştiği ölçüde, filmlerin mekânsal çerçevesi de taşra kentlerine kaymıştır. Bu anlamda, 1990 sonrası dönemin önemli bir özelliği İstanbul'un sinema perdesinden silinmesidir.

Yeşilçam sinemasının altın çağı sayılan 1950'li ve 60'lı yıllar döneminden,[1] film endüstrisinde büyük bir krizin yaşandığı 1980'ler döneminin sonlarına kadar, Türk sinema tarihi içinde İstanbul kenti daima merkezî ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Kente bakış açısı ve kenti algılama biçimleri zaman içinde dönüşse de, İstanbul filmlerde daima bir referans noktası, anlam oluşturucu bir öğe olarak varlığını sürdürmüştür. 1950'lerden 60'ların ortalarına kadar olan dönem boyunca, klasik Yeşilçam sinemasının başat türleri olan me-

(*) Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyeleri ve yüksek lisans öğrencilerine, bu yazının ilk versiyonunu sunduğum toplantıdaki ufuk açıcı soruları ve yüreklendirici yorumlarından ötürü teşekkür ederim. Ayrıca *Masumiyet* filmindeki "dehşet" unsuruna dikkatimi çeken ve yeni Türk sinemasını bu bağlantıyla düşünmemi sağlayan kişi Mahmut Mutman oldu. Kendisine bu önemli katkı için teşekkür ediyorum.

(**) Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım Bölümü.

1 Türk sinemasında özgün bir sinema dilinin ortaya çıkışı, yeni kuşak yönetmenlerin hem popüler hem de kaliteli yapımlar üretmeye başladıkları 1950'ler dönemine rastlamaktadır. 1960'lı yıllar, sinemanın kitlesel bir eğlenceye dönüştüğü ve Türk film endüstrisinin patlama yaptığı bir dönem olmuştur. 1960'tan 1970'lerin ilk yıllarına kadar olan dönem, ticari başarı anlamında, Türk sinemasının "altın çağı" kabul edilmektedir. 1961'de yılda üretilen film sayısı 97 iken, bu rakam 1971'de iki buçuk kat artarak 266'ya ulaşmıştır (Abisel, 1994: 102). 1966 yılında, Türkiye, 229 filmle, dünya film üretiminde ABD, Hindistan ve Mısır'dan sonra dördüncü sıraya yerleşmiştir (İlal, 1987: 123).

lodram ve romantik komedilerde, İstanbul kenti görsel ve tematik anlamda filmin kurucu öğesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal/toplumsal bağlamı oluşturur. Diyebiliriz ki, klasik Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arkaplan işlevi üstlenir.[2] 1960'ların ortalarından 1980'lerin sonlarına kadar olan dönemde ise, filmlerin ekseni İstanbul'un içinden, dış çeperlerine kaymış, kente içeriden ve aşina bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almış (kente yeni göç edenlerin bakışı),[3] kentle kurulan yakınlık ve içli dışlılık ilişkisi yerini giderek

2 Film kuramı içerisinde melodram "içeride geçen," "içeriyi anlatan" bir tür olarak tanımlanmaktadır. Thomas Elsaesser'in belirttiği gibi, "melodram ikonografisi, burjuva evlerinin ve/veya küçük kasaba ortamının klostrofobik atmosferinde sabitlenmiştir" (Elsaesser, 1995: 372). İddia etmek istiyorum ki, klasik Yeşilçam melodramlarında, "içerisi"ni oluşturan tüm bir İstanbul kentidir. İstanbul, Yeşilçam sinemasının asli türleri olan melodram ve romantik komedide, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arkaplan işlevi üstlenir. 1950'li ve 60'lı yılların Yeşilçam filmlerinde, sürekli dolaşımda olan belirli bir İstanbul imgesiyle karşılaşırız. Yeşilçam melodramları da, Elsaesser'in vurguladığı gibi, aşk ve aile ilişkilerine dair öyküler anlatır ve anlatılan öyküler daima "içeride," çoğunlukla zengin burjuva evlerinin, bazen yoksul kenar mahallelerin içinde geçer. Ancak bu zengin köşklerinin, bu yalıların, bu kenar mahallelerin daima bir bahçesi, bir terası, bir rıhtımı, arnavut kaldırımlı bir sokağı vardır: öyküyü doğrudan Boğaz'a, denize, İstanbul'a açan bir aralık. İstanbul, bahçeleri, koruları, rıhtımları, iskeleleri, vapurları, arnavut kaldırımları, bahçe duvarlarından taşan ortanca ve manolyaları, kayık/motor sefaları, Boğaz'a bir tepeden bakan çay bahçeleri, minareleri, pencerelerden çamaşırların sarktığı fakir mahalleleriyle bu öykülerin içine nüfuz eder. Sürekli tekrarlanan bu görüntülerde hayat bulan İstanbul, klasik Yeşilçam sinemasında adeta tanıdık bir yüze, aşina bir mekâna, bir tür "içerisi"ne dönüşür. Filmin tematik ve görsel yapısı kaçınılmaz biçimde daima İstanbul'a bağlanır. Filmin dokusu, kent dokusuyla bütünleşir. İbrahim Altınsay (1996) bu gözlemi daha da ileri götürerek, Yeşilçam tarihinde 1960'ların ortalarına kadar olan dönemi "Türk sineması falan değil, basbayağı İstanbul sineması" olarak niteliyor (Altınsay, 1996: 73). Bu dönemde çekilen filmlerin büyük çoğunluğu İstanbul'da geçmektedir. İstanbul, bu dönem filmleri için herhangi bir mekân değil, metnin kurucu öğesi işlevini üstlenen asıl mekândır.

3 İbrahim Altınsay (1996), 1960'ların ortalarından itibaren, Yeşilçam sinemasında İstanbul'un yerinin belirgin bir dönüşüme uğradığı gözlemini yapıyor. Bu, İstanbul'un sinemadaki merkezî rolünün değişmesi anlamında değil, ama öykünün İstanbul karşısındaki konumlanışı anlamında ortaya çıkan bir dönüşümdür. Altınsay'a göre, 1960'ların ortalarına kadar olan dönemde, Yeşilçam filmlerinin hiçbiri "kente giriş"le başlamaz. Film başladığında karakterler zaten İstanbul'dadır ve İstanbullu'dur. Öykü İstanbul'da başlar, karakterler arada arızi olarak kentten ayrılsa bile, sonunda İstanbul'a dönülür ve öykü İstanbul'da sonlanır (Altınsay, 1996: 74). Bu filmlerde, öyküler de, karakterler de İstanbullu'dur. Sinema İstanbul'un içinden öyküler anlatır, ya da başka şekilde söylersek, İstanbul'a bir tür "içerisi," "iç mekân" duygusu yaratacak kadar aşina ve yakındır. 1960'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında belirginlik kazanan "toplumsal gerçekçilik" geleneği, 1970'ler boyunca etkisini hissettirmeye devam etmiştir. Bu dönemde, Yeşilçam sinemasının temel türleri olan melodram ve romantik komedi, ana hatlarıyla genel yapısal unsurlarını sürdürmekle birlikte, giderek sınıfsal farklılıklar, yoksulluk, göç, gelir dağılımı eşitsizlikleri gibi toplumsal konulara daha fazla eğilir hale gelmiştir. Bir önceki dönemin melodram ve romantik komedilerinde üstü kapalı biçimde yer alan sınıf sorunsalı, 1960'ların ortalarından itibaren açıkça dile getirilir olmuştur. İstanbul hâlâ tematik ve görsel anlamda, filmlerin vazgeçilmez arkaplanını ve başat öğesini oluşturmaktadır. Ancak artık, filmin sunduğu bakış açısı, İstanbul'un içinden, İstanbullu bir perspektif değil, İstanbul'a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancının perspektifidir. Altınsay'a göre, bu dönem Yeşilçam filmlerinde gözlenebilecek bir eğilim, öykülerin, İstanbul'un içinde değil, İstanbul'a giriş noktasında başlamasıdır. Öyküler artık, Haydarpaşa Garı'nda, Anadolu Garajı'nda, Boğaz Köprüsü'nde açılmaktadır. Bu filmlerde, "... İstanbul film öykülerini acılaştırmakta, kahramanlarını öğütmektedir. İstanbul artık kötülüğün merkezidir. Yaşanılan değil, tutunulmaya çalışılan bir kenttir" (Altınsay, 1996: 75).

mücadele merkezli hasmane bir ilişkiye bırakmıştır.[4] Ancak her durumda, İstanbul kenti görsel ve tematik açıdan Türk sinemasının temel yapı taşlarından biri olmayı sürdürmüştür.[5]

İstanbul'un sinema içindeki bu ayrıcalıklı konumunun 1990'larla birlikte belirgin biçimde kesintiye uğradığını gözlüyoruz. Başka bir yazıda ayrıntılı biçimde tartışmaya çalıştığım gibi, 1990'larda ortaya çıkan yeni Türk sinemasının odağını İstanbul değil, "taşra" oluşturur (Suner, 2002).

1990'lar Türkiye'de "küreselleşme" söyleminin öne çıktığı bir dönemdir. Çağlar Keyder'in belirttiği gibi, "eskiden Üçüncü Dünya olarak anılan ülkeler topluluğunda, [artık] küreselleşme, toplumsal değişim paradigması olarak, modernleşmenin yerini almıştır" (Keyder, 1999: 223). Bu dönemde, Türkiye'de de toplumsal değişim talepleri, modernleşme değil, küreselleşme söylemi etrafında ifade edilir hale gelmiştir. Bu anlamda, 1990'lar Türkiye'de, bir yandan küreselleşme süreçlerinin ivme kazandığı, bununla birlikte, değişim, dö-

---

4 Nurdan Gürbilek (2001), kentle kurulan hasmane ilişkinin terimlerinin 1970'ler ve 80'ler dönemlerinde gösterdiği farklılığı, bu iki dönemi sırasıyla karakterize eden Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses ikonları üzerinden inceler. 70'lerin Gencebay ve 80'lerin Tatlıses filmlerinin ortak noktası, İstanbul'a, yabancı bir gözle, "kentin yeni sakinlerinin," yeni göçmenlerin, gözüyle bakılmasıdır. Her iki durumda da, İstanbul, sürekli "ihtiras pompalayan," arzuyu kışkırtan, yeni göçmenler açısından erişilemeyecek imkânlar ve vaadlerle dolu bir çekim alanıdır. Her iki durumda da, İstanbul, arzulanan kadınla, sevgiliyle özdeşleştirilir. Ancak kentle/kadınla girilen ilişkinin terimleri, alınan tavırlar 70'lerden 80'lere önemli bir dönüşüme uğrar. 70'lerin Gencebay filmlerinde, bu ilişkinin terimleri bir tür onurlu yeniklik, vazgeçiş, feragat söylemi içerisinde şekillenmektedir. İstanbul'a, yeni göçmenlerin, gecekondu sakinlerinin, taşra kökenlilerin, yoksulların gözünden bakan Gencebay sineması/müziği, kendi seyirci/dinleyici kitlesine, "[ş]ehre neden söz geçiremediklerini, neden garipliğe mahkum olduklarını, yeni ve yabancı bir dünyada neden hep bir hata olarak kalacaklarını... dünya nimetleriyle aralarında neden kapatılmaz bir mesafe olduğunu anlamlandırmaları için... adanmışlığın, tahammülün, tevekkülün sözcüklerini önermiştir" (Gürbilek, 2001: 13). 80'lerin Tatlıses filmlerindeyse, taşra kökenli göçmenler kente/kadına artık doğrudan ve açıkça ifade edilen bir ihtirasla, elde etme kararlılığıyla yaklaşmakta, kentin/kadının kışkırttığı arzuların bir an önce doyumunu talep etmektedir. Gencebay sineması, taşranın İstanbul'la onurlu mücadelesinin ve zorunlu geri çekilişinin ifadesiyse, Tatlıses sineması, taşranın İstanbul'u ele geçirişini, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir. Kanımca Gürbilek'in, Gencebay ve Tatlıses ikonlarını merkez alarak yaptığı dönemsel çözümleme, 70'ler ve 80'ler Yeşilçam sinemasının diğer örneklerine de uygulanabilir niteliktedir. Sözgelimi 70'lerde hayli popüler olan "melodramatik öğeler içeren aile komedisi" türü, zengin fabrikatör / yoksul işçi karakterlerinde vücut bulan sınıfsal çelişkilere odaklanır. Genellikle bu iki sınıfa mensup aileleri zorunlu olarak karşı karşıya getiren neden, genç kuşakların sınıfsal engellere meydan okuyan aşkıdır. Bu filmlerde yoksullar, sınıf atlamaya çalışmaz, gözlerini zenginlerin ayrıcalıklı hayatına dikmiş değildir. Tam tersine, yoksullar kendi onurlu ve mütevazı hayatlarından memnundur, zenginliğin sunduğu imkânları yoz bulduklarını için ellerinin tersiyle iterler. Hatta, bu dönem filmlerinde olay örgüsü genellikle zenginlerin, sınıf atlama sonucu ödedikleri ahlâki bedelin (dejenerasyon, yalnızlaşma, aslını inkâr etme, duygusal yoksunluk vb.) farkına vararak, yoksulların saflarına katılması ya da en azından, kendi haksız konumlarını manevi çöküntü içinde kabullenmesi ve kenara çekilmesiyle çözüme ulaşır. 80'lerle birlikte topluluğu ve dayanışmayı öne çıkaran geniş kadrolu "aile komedileri" gözden düşmüş, bireysel serüvenlere odaklı melodram ve romantik komediler yaygınlık kazanmıştır. Sınıflar arası aşk bu filmlerde de yine başat bir temadır. Ancak kahramanlar artık ne pahasına olursa olsun başarmayı, sınıf atlamayı, kentin imkânlarından yararlanmayı, kente tutunmayı hedeflemektedir.

5 İstanbul'un görsel ve tematik açıdan Türk sinema tarihi içerisinde önemli bir rol oynadığı argümanı bağlamında önemli bir istisna özellikle 1960'lar ve 70'ler döneminde yaygınlaşan "köy filmleri" türüdür.

nüşüm, yeniden yapılanma, "küreselleşen dünyayı yakalama" söylemlerinin öne çıktığı, bir yandan da paradoksal biçimde, "dışarıda bırakılma" ya da taşralaşma tedirginliğinin her zamankinden daha güçlü biçimde kendini hissettirdiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde, Türkiye'de, ülkenin kendilik imgesinin hem her zamankinden daha parlak hem de daha sönük olduğu, içerilme ve "dünyalı olma" arzusuyla, dışlanma ve "taşralaşma" tedirginliğinin karşı karşıya geldiği, ve dolayısıyla yerle ve toplulukla kurulan aidiyet ilişkisinin problemlerinin oldukça görünürlük kazandığı bir süreç yaşanmaktadır (Suner, 2001). Türkiye'nin modernlik deneyiminin bu son aşamasını karakterize eden Batı-dışı toplumların modernleşme deneyimlerinde daima olduğu gibi yine bir "aradalık" durumudur. Ancak, bu yeni "aradalık" durumunu tanımlayan parametreler klasik modernleşme söylemlerinin sıkça baş vurduğu geleneksel-modern kutuplaşmasında olduğu gibi siyah-beyaz bir ayrışma değil, daha muğlak, daha kaygan, daha gri tonların hâkim olduğu bir içerilme/dışarıda bırakılma; küreselleşme (dünyalı olma)/yalıtılma (taşralaşma) ayrışmasıdır.

"Yeni Türk sineması," 1990'lar Türkiyesi'nde küreselleşme dinamiklerinin güç kazandığı toplumsal bağlam içerisinde kimlik ve aidiyet soruları etrafında oluşan açmazlara odaklanır. Bu filmlerde "taşra," yukarıda sözü edilen "aradalık" durumuyla bağlantılı olarak aidiyet ve kimlik ilişkilerinde yaşanan gerilimlerin dramatize edilebileceği bir kavramsal araç olarak ortaya çıkar. Taşralılık sorunsalını kavramsal bir araç olarak kullanan bu filmlerin temel ortak stratejisi, taşrayı mekânsal bir problem, bir tür "mekânsal açmaz" olarak sunmalarıdır.

Sinemanın "taşra"ya yönelmesiyle birlikte, 1990'lardan itibaren İstanbul, görsel ve tematik düzlemlerde belirgin biçimde perdeden silinmeye başlamıştır. Diyebiliriz ki, yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyle ilişkisini tanımlayan bir tür "ilgisizlik" tavrıdır. Bu dönem filmlerinin özellikle İstanbul'dan kaçınmak, İstanbul'da geçen öyküler anlatmayı reddetmek gibi sistemli bir tavrı yoktur. Filmlerin büyük bölümü, öykünün geçtiği mekân olarak taşra kentlerini, kasabaları seçmiş olsa da, zaman zaman *Üçüncü Sayfa* ya da *Yazgı*'da olduğu gibi İstanbul'da geçen öykülerle de karşılaşırız. Ancak bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Öykü İstanbul'da geçse de, filmde kent görüntüsüne pek az yer verilir. Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, iş yerlerinde, devlet dairelerinde geçer. Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur. İstanbul'un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihî mekânları, kısaca İstanbul'u İstanbul yapan hiçbir şey 1990'lar sinemasında öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında, İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. Kent artık, ne bir yakınlık ilişkisinin, ne de hasmane bir mücadelenin muhatabı olarak görülür. Yeni Türk sinemasında İstanbul, nadiren göründüğü durumlarda, taşranın tezahürlerinden biridir yalnızca.

İlginçtir ki, 1990'larda ortaya çıkan yeni Türk sinemasının ilk ve en çarpıcı

örnekleri arasında yer alan Derviş Zaim'in 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata*'sı, yukarıda aktarılan gözlemlere ters düşecek biçimde tam bir "İstanbul filmi"dir. Hatta denebilir ki, *Tabutta Rövaşata*, Türk sinema tarihi içerisinde İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biridir. *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul coğrafyası tüm görkemiyle karşımıza çıkar. Öyküsü Boğaziçi'nde, Rumelihisarı'ndaki kahvehanelerden birinin çevresinde geçen filmde, Boğaz'ın mavi suları, Hisar Kalesi, Aşiyan Mezarlığı, Fatih Köprüsü, Galata Köprüsü sürekli tekrarlanan görüntülerdir. Türk sinemasında, İstanbul'u ve özellikle Boğaziçi'ni bu yoğunlukta görselleştiren pek az film olduğunu sanıyorum. Bu anlamda *Tabutta Rövaşata*, "İstanbul filmi" nitelemesini belki de en fazla hak eden Türk filmidir. O halde, *Tabutta Rövaşata*'yı 1990'ların yeni Türk sinemasını karakterize eden taşra sorunsalıyla bağlantılandırmak nasıl mümkün olabilir?

Bu yazıda iddia etmek istiyorum ki, *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul'un mekânsal temsili bu güne dek Türk sinemasında gördüğümüz hiçbir İstanbul imgesine benzememektedir. *Tabutta Rövaşata* bir yandan klasik Yeşilçam sinemasında sürekli dolaşımda olan İstanbul imgelerini bugüne kadar görmediğimiz oranda yüksek bir yoğunlukta kullanır. Öyle ki, *Tabutta Rövaşata* adeta maviye, İstanbul'a boyanmış bir filmdir. Ancak tüm bu yoğun görünürlüğüne rağmen, İstanbul filmde kavranabilecek, anlamlandırılabilecek bir mekân olarak çıkmaz karşımıza. Tıpkı 1990'lar yeni Türk sinemasının diğer örneklerinde karşımıza çıkan "taşra" imgesinde olduğu gibi, *Tabutta Rövaşata*'da da İstanbul bir tür "mekânsal açmaz" olarak sunulur. Bu çerçevede, makalenin iddiası *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul'un görselleştiriliş biçiminin bugüne dek Türk sinemasında gördüğümüz İstanbul imgeleriyle değil, 1990'lar yeni Türk sinemasındaki "taşra" imgeleriyle benzerlik ve tutarlılık gösterdiğidir.

Makalenin ilk bölümünde, *Tabutta Rövaşata*'yı çağdaş dünya sineması içerisinde konumlandırmaya çalışarak, John Orr'un (2000) kavramsallaştırmasından esinlenen bir ifadeyle, filmin, "postmodern kent masalı" olarak okunabileceğini göstereceğim. İkinci bölüm, *Tabutta Rövaşata*'nın "agorafobi" kavramı ekseninde çözümlenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde, filmin, kenti görselleştirirken kullandığı temel stratejinin mekânın paradoksal temsili olduğunu iddia edeceğim. Bu strateji gerek postmodern kent filmlerinde, gerekse yeni Türk sinemasında kullanılan mekânsal temsillerle benzeşmektedir. Ancak *Tabutta Rövaşata*'da, yeni Türk sinemasının diğer örneklerinin aksine, mekânsal açmazlar üzerinden kimlik ve aidiyet ilişkilerinde yaşanan krizin ifade edildiği platform "taşra" değil, İstanbul'dur. Son bölüm *Tabutta Rövaşata*'nın, yeni Türk sinemasının öne çıkan diğer örneklerinden bir diğeriyle, Zeki Demirkubuz'un 1996 yapımı *Masumiyet*'iyle kısa bir karşılaştırmalı okumasına ayrılmıştır. Söz konusu iki filmin şaşırtıcı derecede birbirini yankıladığı gözleminden yola çıkan bu karşılaştırma, *Tabutta Rövaşata* ve *Masumiyet*'in mekân kullanımı ve tür (*genre*) soruları çerçevesinde karşılaştırmalı bir değerlendirmesini yapmayı hedeflemektedir.

Postmodern kent filmleri

Modernliğin içine doğmuş bir sanat dalı olarak sinema, başlangıcından bu yana kentle daima karşılıklı bir çekim ilişkisi içerisinde olmuştur. 20. yüzyılın başından beri, sinema bir yandan modern kent yaşamının artan hızına tanıklık eden, diğer yandansa kitlesel dolaşıma sunduğu imgeler aracılığıyla bu hıza katkıda bulunan bir türdür.[6] David Clarke'ın belirttiği gibi, "film ve kent tarihleri öylesine iç içe geçmişlerdir ki... sinemanın kent olmadan gelişebileceğini düşünmek neredeyse olanaksızdır" (Clarke, 1997: 3).

Sinemada kent imgesine günümüz sineması açısından bakıldığında, özne-mekân ilişkisi çerçevesinde sinema tarihi boyunca gündemde kalan bir dizi modern sorunsalın hâlâ belirgin biçimde kendini hissettirdiğini gözleyebiliriz Mekânla özne arasındaki kopuş; öznenin kendisini çevreleyen dünyayı tutarlı bir bütün olarak kavramakta ve kendisini mekânla ilişkili olarak konumlandırmakta çektiği güçlük; kent mekânının hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu doğasının öznede yarattığı sarsıntı (*dissonance*) duygusu; yabancılarla çevrili olma, yabancılık duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu, çağdaş sinemanın sürekli geri döndüğü temalar arasındadır. Günümüz sinemasının "postmodern" olarak tanımlanan örnekleri, modern dünyada özne-mekân ilişkisini tanımlayan özelliklerin çok daha yoğunlaştığı, aşırılaştığı, radikalleştiği durumlara odaklanırlar. Bu anlamda, çağdaş sinemada kent imgelerine bakarken, Steven Best ve Douglas Kellner'ın (1997), içinde yaşadığımız tarihsel anı "modern" dönemden radikal bir kopuş ve yeni bir dönemin başlangıcı değil, ama bir tür "ara dönem" ya da "sınır bölgesi" olarak tanımlayan "postmodern dönemeç" (*postmodern turn*) formülleştirmesinin yararlı olacağını düşünüyorum. Best ve Kellner'a göre,

> Artık yaşlanmakta olan modern dönem ile yeni oluşmakta olan postmodern dönem arasında yaşamakta olduğumuz bu aradalık duygusunu (*betweenness*) tanımlayan, sonu gelmez bir geçiş durumu, sürekli gerilim ve mücadele (*strife*) halidir... Modern ve postmodern arasındaki geçiş bölgesi, heyecan ve canlılık duygusu kadar, gerilim, güvensizlik, karışıklık ve hatta panik duygusu da yaratmaktadır (Best ve Kellener, 1997: 31).[7]

---

6 Sinema tarihinde, modern kent ve sinemanın ortak varoluşunu en çarpıcı biçimde ortaya koyan film Dziga Vertov'un 1929 yapımı *Kameralı Adam*'ıdır (*Man With the Movie Camera*). Eleştirmenler tarafından "kent senfonisi" olarak tanımlanan film, hem 1920'ler Moskovası'nın modern (ve sosyalist) kent yaşantısının pek çok yönüne tanıklık eder, modern kentin bitimsiz hareketini ve hızını sinemanın teknik imkânları aracılığıyla yoğunlaştırarak yeniden üretir, hem de kameranın kente tanıklık etme sürecinin bizatihi kendisini (filmin çekim sürecini) yarattığı kent senfonisine dahil eder.

7 Best ve Kellner'ın gözlemlerine yapılabilecek anlamlı bir katkı, yaşadığımız dönemi karakterize eden "aradalık" durumunun yaygın olarak varsayıldığı gibi yalnızca Batılı toplumlara özgü bir deneyim olmadığını, Türkiye gibi modernleşme sürecini hızlandırılmış ve yoğunlaştırılmış biçimde geçirmiş olan Batı-dışı toplumlarda geç modernliğe özgü "aradalık" durumunun çok daha girift biçimlerde yaşandığını eklemek olabilir.

Çağdaş sinema içerisinde kent mekânının temsili ve özne/mekân ilişkisi sorunsalına yaklaşım açısından en göze çarpan tür kuşku yok ki bilimkurgudur. Günümüz bilimkurgu türü, yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin katkısıyla daha da karmaşıklaşan, öznenin algı ve kavrayış sınırlarını aşan, ve giderek öznenin kendisini zaman ve mekân koordinatları bağlamında konumlandırmasının olanaksız hale geldiği, gerçeğin sınırlarının belirsizleştiği, gerçek ve sanal düzlemlerin birbirinin içine geçtiği "postmodern" kent mekânlarında geçmektedir. Bu filmlerde sürekli tekrarlanan tema, Fredric Jameson'ın (1991) ünlü kavramıyla söylersek, parçası olduğu mekânın ve sistemin özne tarafından "haritalaştırılamaması"dır. Jameson'a göre, "bilişsel haritalaştırmayı" (*cognitive mapping*) imkânsız kılan yalnızca devasa ölçekteki iletişim ve bilgisayar ağlarının oluşturduğu karmaşık sanal dünya ya da tek başına teknolojinin kendisi değil, "günümüz çok-uluslu kapitalizminin oluşturduğu tüm bir dünya sistemi"dir (Jameson, 1991: 37). İçinde yaşadığımız merkezsiz küresel kapitalist sistemde, özneyi kuşatan iktidar ve denetim ağlarını kavramanın, haritalaştırmanın, temsil etmenin imkânsızlığı ve bunun terörize edici sonuçları (gerçek ve sanal düzlemler arasındaki sınırın belirsizleşmesi; bedenin mutasyona uğraması; bedenin sistemin bir aracına dönüşmesi vb.), David Cronenberg'in 1983 yapımı başyapıtı *Videodrome*'dan[8] 1990'ların büyük popülarite kazanan filmi *Matrix*'e kadar çağdaş bilimkurgu sinemasının başat temaları arasındadır. Bilimkurgu türü, kente ve özne-mekân ilişkisine dair bir dizi modern sorunsalın günümüzün postmodern/geç kapitalist toplumlarında çok daha yoğunlaşarak ve radikalleşerek yaşantılandığı bir dünyaya odaklanır.[9]

Çağdaş sinema içerisinde özne/mekân ilişkisi sorunsalına yaklaşım açısından en göze çarpan türün bilimkurgu olduğu doğru. Ancak aynı sorunsala odaklanan başka filmler de var. Jim Jarmush'un *Yeryüzünde Gece* (*Night on Earth*); Krzysztof Kieslowski'nin *Kırmızı* (*Rouge*); Wim Wenders'ın *Kentler ve Giysiler Defteri* (*Notebook on Cities and Clothes*); Wong kar-wai'nin *Chungking Express* ve *Birlikte Mutlu* (*Happy Together*), Tom Tykwer'ın *Koş Lola Koş* (*Lola Rennt*) gibi filmleri... Herhangi bir tür sınıflamasına kolaylıkla sokulamayacak bu filmler, tıpkı çağdaş bilimkurgu gibi, kente ve özne-mekân ilişkisine dair bir dizi modern sorunsalın günümüz dünyasında yaşantılanış biçimlerini irdelemektedirler. Bu anlamda, kent mekânının hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu doğasının öznede yarattığı sarsıntı (*dissonance*) duygusu; yabancılık duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu; mekânla özne arasındaki

---

8 Çağdaş bilimkurgu sinemasında özne-mekân ilişkisi ve Cronenberg'in *Videodrome*'una dair geniş bir tartışma için, bkz. Jameson (1995) ve Bukattman (1993)

9 Burada çağdaş bilimkurgu sinemasına içre bir çelişkiye işaret etmeden geçmemek lazım. Bilimkurgu ikonografisi, doğası gereği, özel görüntü ve ses efektleriyle beslenmektedir. Bu anlamda, bir düzlemde "yüksek teknoloji paranoyası" üzerine kurulu bilimkurgu türü, başka bir düzlemde tam da paranoyasını ürettiği yüksek teknolojilerin bir ürünüdür, türün başlıca çekim noktası yoğun yüksek teknoloji kullanımıdır.

kopuş bu filmlerin de temel sorunsalını oluşturur. Ancak bilimkurgudan farklı olarak, mekân ve özne arasındaki kopuşu endişe, ürkütü ve dehşet duygusu üzerinden değil, oyun, şaka ve ironi duygusu üzerinden anlatır bu filmler. Bunu hem postmodern kentin özne-mekân ilişkisi anlamında ürettiği durumsal ironilere dikkat çekerek, hem de mekânın temsili konusunun kendisini sorunsallaştırarak, sinema dilinin imkânlarını mekânsal paradokslar yaratmak için kullanarak yaparlar. Tartışmayı kolaylaştırmak açısından bu filmleri "postmodern kent filmi" olarak adlandıralım.

"Postmodern kent filmlerini" tartışırken, John Orr'un (2000) Jean-François Lyotard'dan (1997) alıntılayarak sinemaya uyarladığı "postmodern masal" (*postmodern fable*)[10] kavramının işimize yarayabileceğini düşünüyorum. Orr'un sunduğu biçimiyle, Lyotard, "postmodern masalları" modernliğin kaderi üzerine anlatılar olarak tanımlamaktadır. Bu masallarda, daha önceki dönemin büyük-anlatılarında karşımıza çıkan belirgin bir sonuç ya da çözüm unsuruna rastlamayız. Tam da bu nedenle, eksik ve tâli olmaları, hikâyenin bütününü anlatmak konusundaki kaçınılmaz başarısızlıkları nedeniyle, postmodern masalları karakterize eden aynı zamanda bir geri çekilme, kendi sınırlılığının farkında olma tavrıdır. Postmodern masal, bir yandan modernliğin kaderini konu edinirken, bir yandan da kendi üzerine düşünür, masalın kendisi üzerine yorumda bulunur.

Lyotard'ın kavramından yola çıkarak diyebiliriz ki, postmodern kent filmlerinde karşımıza çıkan kentler, kenti dolduran milyonlarca birbirine yabancı insan arasında, milyonlarca farklı kesişmeye ya da teğet geçmeye gebe birer masal mekânıdır. Gerçekleşen ya da gerçekleşmeyen her bir olasılık, her bir kesişme ya da teğet geçme, karakterlerin kaderinde önemli, önemsiz kavşakları oluşturur. Orr'un (2000) deyişiyle, günümüz sinemasında postmodern kenti karakterize eden bir tür "eşzamanlı bağlantısızlık" (*coeval disconnection*) durumudur. Postmodern kent, milyonlarca insanın eşzamanlı ama birbiriyle bağlantısız hareketlerinin ortaya çıkardığı rastlantısal durumlardan oluşan bütünleştirilmesi ya da "haritalaştırılması" olanaksız bir masal diyarıdır.

Postmodern kent filmlerinin başat sorgulama alanlarından biri mekân kimlik ilişkisidir. Bu ilişki iki yönüyle karşımıza çıkar: kimliğin mekân içinde oluşan bir performans olarak kurgulanması sorusu ve küreselleşme süreçlerinin tektipleştirdiği bir dünyada mekânın kimliği sorusu.

Postmodern kent filmlerini, kimliğin mekânın bir uzantısı olarak kurgulanması bağlamında düşünecek olursak, diyebiliriz ki bu filmlerin ana eksenini J. Raban'ın (1974) deyimiyle "kent yaşantısının gizil teatralliğinin" sergilenmesi oluşturur. Bu bağlamda, postmodern kent filmlerinde ön plana çıkan karakter çözümlemesi değil, kimlik performanslarının oluşturduğu gerçeklik düzlemi-

10 "Postmodern fable" kavramını "postmodern masal" olarak çevirdim. Ancak, sözlükte "fable"ın karşılığı "mesel" (içinden ahlâki ders çıkarılan hayalî öykü) olarak yer almaktadır.

nin incelenmesi, bu gerçekliğin toplumsal olarak kurulmuş (*constructed*), oyunsal ve kurmaca yanının açığa çıkarılmasıdır. Bu filmlerde özne, kentin/mekânın uzantısı haline gelmiştir. Paul Patton'ın postmodern kent imgeleri konusundaki gözlemini aktaracak olursak, "(post)modern kent insanı, artık performansının ötesinde bir özne değildir. Özne ve kent arasındaki sınır giderek akışkanlaşmaktadır" (Patton, 1995: 117). Öznenin kendilik duygusu kent yaşantısı içinde büründüğü farklı roller, farklı performanslar tarafından biçimlendiği ölçüde, ironik bir boyut kazanır. Oynadığı oyunun farkında, aynı anda hem içinde, hem dışındadır özne. Postmodern kent yaşantısının oyunsal boyutunu en açık biçimde telaffuz eden filmlerden biri *Koş Lola Koş* olsa gerek. Film Alman futbol antrenörü Herberger'in bir sözünü alıntılayarak başlar: "Oyundan sonrası oyunun öncesidir." Yine, *Wong kar-wai*'nin *Chungking Express*'inde mekânla kurulan ilişkinin oyunsallığı fazlasıyla öne çıkar.

Postmodern kent filmleri kenti milyonlarca yabancı insan arasında sonsuz sayıda farklı kesişme olasılığına gebe bir masal mekânı olarak sunuyorsa eğer, şunu da belirtmeliyiz ki "kesişme" noktalarında kritik rol oynayan nesneler genellikle eski teknoloji bir takım araç gereçtir. İlginç biçimde, bu filmler çağdaş kentleri görselleştirirken modernin en ileri ve gösterişli yüzüne (şık gökdelenlerin oluşturduğu kent merkezi, yüksek teknoloji içeren iletişim ağları vesaire) değil, köhne, demode, eskimeye yüz tutmuş unsurlarına rağbet ederler. Sözgelimi, Kieslowski'nin *Kırmızı*'sında birbirini tanımayan insanları bir araya getiren ve kaderlerini değiştiren unsur, emekli bir yargıcın geliştirdiği oldukça ilkel bir telefon dinleme düzeneğidir. Bu düzenek sayesinde, kablolu "telefon," eskimiş bir modern teknoloji, birbiriyle bağlantısız hayatların kesişmesini sağlayan bir araç işlevi üstlenir. Jarmush'un beş ayrı kentte eş zamanlı gerçekleşen beş ayrı öykü anlattığı *Yeryüzünde Gece*'sinde bu kez "otomobil," yine eski bir modern teknoloji, benzer işlev üstlenen bir araç olarak karşımıza çıkar. Her bir öyküde, "yabancılar" (ki filmde "yabancılık" yalnızca birbirini daha önceden tanımıyor olmak anlamında değil, tümüyle farklı kültürel, sınıfsal, dilsel kodlara sahip olmak anlamında da karşımıza çıkar) arasındaki bağlantı noktası taksidir.

Postmodern kent filmlerinde, mekân-kimlik ilişkisinin ikinci boyutunu bizatihi mekânın kimliği sorusu oluşturur. Kent mekânının temsili konusunun kendisi bu filmlerde temel bir sorgulama alanı olarak çıkar karşımıza. Bu filmler, sinemanın görsel imkânlarını mekânsal paradokslar yaratmak, böylelikle özne-mekân ilişkisine dair yeni sorgulama alanları açmak için kullanırlar. Postmodern kent filmlerinde karşımıza çıkan çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, içi boşalmış, sıkıştırılmış mekânlardır. Bu bağlamda, söz gelimi Wim Wenders'ın *Kentler ve Giysiler Defteri*'nin açılış sahnesi sinemanın mekânsal paradoks yaratma konusundaki görsel imkânlarına oldukça güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Paris'te yaşayan Japon giysi tasarımcısı Yohji Yamamoto üze-

rine bir belgesel (ya da kimi araştırmacıların ifade ettiği biçimiyle "günlük") türündeki film, "moda," "film" ve "kent" kavramları üzerinden kimlik sorunsalını tartışmaktadır. Film, hareket halindeki arabadan çekilmiş ikili bir kent görüntüsüyle açılır. Bir yandan, arabanın sürücü koltuğu hizasına yerleştirilmiş kamera, arabanın ilerlemekte olduğu çevre yolunu göstermektedir. Ancak arabanın sağ koltuğu hizasına yerleştirilmiş ufak bir monitörde bir diğer görüntü, yine bir arabanın sürücü koltuğu hizasına yerleştirilmiş kameradan çekilmiş çevre yolu görüntüsü yer almaktadır. Neredeyse ayırd edilemeyecek kadar birbirine benzeyen bu iki kent görüntüsünden biri Tokyo diğeri Paris'e aittir (bu ayrımı yapabilmemizi sağlayan yegâne ipucu kısa bir süre görüntüye giren yönlendirme yazıları olacaktır). Wenders film boyunca Paris-Tokyo imgeleriyle oynayarak yarattığı bir dizi mekânsal paradoksla, izleyiciyi kentlerin kimliği ve kimliksizliği, tek tipliği ve özgünlüğü üzerine düşünmeye çağırır. Wong kar-wai benzer bir şeyi *Birlikte Mutlu*'da yerkürenin karşılıklı zıt uçlarında olan iki kenti, Buenos Aires ve Hong Kong'u bir araya getirerek yapar. Hong Konglu eşcinsel bir çiftin Buenos Aires'deki umutsuz mutluluk arayışını anlatan film, Buenos Aires'i adeta siler, iki sevgilinin çevresinde daima bir Hong Kong atmosferi yaratır. Öyle ki, filmde görünen kent Buenos Aires neredeyse yokken, görünmeyen kent Hong Kong fazlasıyla oradadır. Mekânsal paradokslara son ve belki biraz klişe bir örnek, yine aynı filmde Hong Kong'un ters çevrilerek, baş aşağı gösterildiği sahnedir elbette.

Tabutta Rövaşata'nın günümüz dünya sinemasında "postmodern kent filmi" sınıflaması içinde ilginç bir yer edinebileceğini düşünüyorum. Film, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, özellikle mekânsal paradokslar yaratmak anlamında "postmodern kent filmi" tartışmasına ilginç bir katkı yapmaktadır.

Açık alana kapatılmışlık ya da agorafobik kent İstanbul

Tabutta Rövaşata, gerçek hayattan esinlenmiş[11] masalsı bir öykü anlatır. Filmin baş kişisi, Mahsun (Ahmet Uğurlu), Rumelihisarı'nda yaşayan evsiz biridir. Balıkçı teknesi sahibi Reis'in (Tuncel Kurtiz) himayesinde, onun yaptığı küçük yardımlarla hayatını sürdürmeye çalışır. Reis'in teknesinde çalışan birkaç balıkçı ve kendisi gibi evsiz olan Sarı hayattaki yegâne yakınlarıdır. Balıktan döndüğünde, günün kazancına göre Reis herkese bir miktar para dağıtır, Boğaz kıyısında, kaldırımda çorba ve ekmekle ucuz şarap içilir. Mahsun, geceleri kapanana kadar Rumelihisarı'ndaki kahvehanede vakit geçirir, gece uyumak üzere inşaata ya da kayıkhaneye gider.

11 *Tabutta Rövaşata*'nın öyküsü yirmi sekiz yıl boyunca Rumelihisarı'nda yaşamış olan Dursun Tokta'nın yaşamından esinlenmiştir. Rumelihisarı sakinlerinin zaten aşina olduğu "Tabutta Rövaşata" lakaplı Dursun Tokta, filmin vizyona girmesinin ardından medya aracılığıyla bir süre geçici bir ün kazanmış, sokakta yaşamayı sürdürmüş ve 2002 yılının Mayıs ayında otuz sekiz yaşında uzun süredir pençesinde olduğu bir hastalık nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

İç/dış, durağanlık/hareket karşıtlığı

Tabutta Rövaşata'nın yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavram "agorafobi" olsa gerek. Film, "dışarıda kalmaya," "içeri girememeye" dair bir öykü anlatır. Filmin baş kişisi Mahsun, evsiz biridir. Dondurucu İstanbul kışında sığınabileceği bir yeri yoktur. Öykünün temel eksenini kahramanın bu basit, ama yaşamsal problemi oluşturur. Film, "dışarıda kalmanın" yaşamsal yanını öykünün hemen başında iletir izleyiciye. Kayıkhanede geçirdiği bir gecenin ardından, uyuduğu teknenin içinde Sarı donmuş halde bulunur. *Tabutta Rövaşata*'da, görkemli Boğaz manzarası daima soğukla, ayazla, ölümle eşleştirilecektir.

Tabutta Rövaşata'da agorofobik kent mekânıyla karşıtlık oluşturabilecek şekilde kurulan bir "iç mekân" imgesine rastlamayız. Filmin görsel tonunu büyük oranda Boğaz kıyısında gerçekleştirilen dış mekân çekimleri oluşturmaktadır. Görece daha az vurgulanan "kapalı yer" çekimlerinin hiçbirinde "ev" ya da benzeri bir mekânla karşılaşmayız. Kapalı yer çekimlerinin tümü kahvehane, kahvehane tuvaleti, araba içi, karakol, inşaat gibi ara mekânlarda çekilmiştir. Bunlar içinde, en fazla vurgulanan mekân tuvalettir. Baba Zula'nın ritmik müziği eşliğinde Reis'in teknesini balıktan dönerken gösteren açılış sekansında mavi tonlar belirgin biçimde ağır basmaktadır. Açılışı izleyen bölümdeyse, Mahsun'un platonik bir aşkla sevdiği uyuşturucu bağımlısı genç kadını kahvehanenin tuvaletinde koluna eroin şırınga ederken görürüz. Kostüm ve çevre renklerinde sıcak sarı ve kahve tonlarının ağır bastığı bu sahne, film boyunca soğuk mavi tonların öne çıktığı Boğaz çekimlerinin arasına girerek sürekli tekrar edecektir.

Iddia etmek istiyorum ki, *Tabutta Rövaşata*'da iç/dış karşıtlığı alışageldiğimiz türden bir mekânsal/toplumsal ayrışma (iç mekân/dış mekân; özel alan/kamusal alan; ev/sokak vb.) üzerinden değil, ama farklı türden bir karşıtlık aracılığıyla iletilir. Filmde, "içerisi" olumlu ve olumsuz yan anlamlarıyla iki farklı mekân/ritüel aracılığıyla karşımıza çıkar. "İçerisi," aidiyet, içerilme, güven duygusu, korunma, sıcaklık, rahatlık gibi olumlu yan anlamlarıyla "ev" ya da evin yerini tutan bir diğer "iç mekân" üzerinden değil, vücudun içine alınan maddeler (eroin, esrar, alkol vb.) üzerinden kurulur. "İçeri"nin bir de karanlık yüzü vardır ancak; kapatılma, kıstırılma gibi olumsuz yan anlamlarıyla öne çıkan boğucu bir arka yüz... Bu yönüyle "içerisi" anlatıda tutarlı biçimde tekrarlanan bir diğer mekân ve ritüel aracılığıyla karşımıza çıkar: Karakol ve bedene uygulanan dayak/şiddet operasyonu.

Filmde yalnızca evsiz birisi olan baş karakter değil, karşımıza çıkan tüm karakterler marjinal, toplumun dış çeperlerinde yaşayan kişilerdir. Herkesin bir zaafı, zayıflığı, tekinsiz yanı vardır. Tüm bu karakterler için, "içeride" olmanın, rahatlatıcı, güven veren etkisi, vücudun içine alınan maddeler aracılığıyla

mümkün hale gelir. Filmde herkes bir biçimde "madde" bağımlısıdır. Mahsun'un aşık olduğu genç kadın eroinmandır, Reis ve kahvehane sahibi esrar içer, Mahsun ve diğer balıkçılar için şarap, rakı, kanyak olmazsa olmaz bir günlük ihtiyaçtır. "Dışarıda" var kalmayı mümkün kılan, bedenin içine alınan bu maddelerdir adeta. Dışarının ayazına, şiddetine, hoyratlığına, bedeni uyuşturarak dayanmak mümkündür ancak. Öyle ki, Sarı'nın cenazesinde bile, şarap içilir, şarabın bir kısmı toprağa dökülerek veda edilir Sarı'ya. Bedenin içine alınan maddelerin yarattığı "içerisi" duygusu en şaşırtıcı biçimiyle genç kadının tuvalette kendine eroin enjekte ettiği çekimlerde karşımıza çıkar. Her seferinde ayrıntılarıyla gösterilen eroin ritüeli, bunun için gerekli malzemenin (pamuk, kolonya vs.) tedarik edilmesi, bu süreçte Mahsun'la kadın arasındaki gizli işbirliği neredeyse bir "evcilik" oyunu kurgusuyla çıkar karşımıza. "Eroinmanlık," şaşırtıcı biçimde bir oyun, masumiyet, çocuksuluk vurgusu kazanır filmde. Her defasında eroin ritüeline eşlik eden neşeli, hafif "müzik kutusu" melodisi bu vurguyu belirginleştirir. Filmde, güven duygusu, korunma, sıcaklık, rahatlık gibi olumlu yan anlamlarıyla "içerisi" duygusunun kurulduğu başlıca mekân, eroin kullanılan tuvalettir.

Mahsun, ismi gibi sessiz, sakin, çekingen biridir. Beden diline, her an darbe almayı bekleyen birinin tedirgin savunma refleksi sinmiştir. Bu anlamda, denebilir ki Mahsun'un hayatla ilişkisi edilgenlik ve bağımlılık üzerine kuruludur. Uyku, karnını doyurma, barınma gibi temel ihtiyaçların dışında bir beklentisi yoktur hayattan. Bu en temel ihtiyaçlar için bile başkalarının yardımına, iyilikseverliğine bağımlıdır. Ancak tüm bu edilgen ve bağımlı konumlanışa rağmen, Mahsun'un tekinsiz bir yanı vardır. Görünüşünden hiç beklemeyeceğimiz bir tür eylemlilik alanına sahiptir karakter. Mahsun, arabalara meraklıdır. Polis memurunun deyişiyle "icra ettiği sanat" araba hırsızlığı, ya da daha doğru bir ifadeyle, "araba kaçırma"dır.[12] Araba kaçırmak ve ardından karakola götürülüp dayak yemek Mahsun'un hayatının rutin bir parçasıdır. Mahsun'a kalacak yer ve iş bulması için Reis'e baskı yapan komiser, artık polislerin, hâkimlerin, doktorların, psikologların, herkesin Mahsun'la uğraşmaktan bıktığını, ama kimsenin bu durumu çözemediğini söyler. Mahsun araba çalan, ama ertesi sabah çaldığı arabayı temizleyip aldığı yere bırakan biridir. Önemli kişilere ait pahalı arabaları hiç güçlük çekmeden, profesyonelce "kaçırır." Kaçırdığı araçlar arabayla sınırlı değildir üstelik. Mahsun'un sicili, ambulans, itfaiye arabası, belediye otobüsü çalma vakalarıyla doludur.

Araba "kaçırmak" Mahsun için ne ifade etmektedir? Her şeyden önce araba, bir tür barınak işlevi görür karakter için, bu anlamda, bir tür "iç mekân"dır. Çaldığı araca biner binmez ilk işi kaloriferi çalıştırmak olur Mahsun'un, önce

12 "Araba kaçırma" ifadesini, Mahsun karakterine esin kaynağı olan Dursun Tokta'nın ölümünün ardından çıkan bir gazete haberinden ödünç alarak kullanıyorum. Timur Soykan, "Bütün Arabalar Onundu," *Radikal*, 13 Haziran 2002.

ellerini ısıtır. Sarı'nın donarak öldüğü gece, Mahsun, soğuktan inşaatta uyuyamadığı için araba çalmıştır. Filmin sonlarına doğru, çaldığı belediye otobüsünü deniz kıyısında boş bir alana çekip sabaha kadar arka koltukta uyur.

Ancak elbette araba, Mahsun için barınak olmanın ötesinde bir anlam da taşır. Arabanın asli işlevi, hareketi, yer değişimini, uzaklaşmayı mümkün kılmasıdır. Filmde çeşitli kereler, cama yansıyan kent ışıklarının ardında, yüzünde belli belirsiz bir hoşnutluk ifadesi Mahsun'u araba sürerken görürüz. Araba, gecenin içinde, kentin geniş bulvarları boyunca yol alır. Bu çekimler, Mahsun'un günlük hayatını tanımlayan durağanlık, hareketsizlik ve edilgenlik durumuyla belirgin bir karşıtlık oluşturacak biçimde, güçlü bir devinim, hız ve akışkanlık duygusu yaratır.

Hayatın her alanındaki edilgen ve bağımlı konumlanışına rağmen, araba kaçırma eylemiyle Mahsun etkin bir özne konumu edinir. Ancak, arabanın sağladığı hareket ve uzaklaşma, hiçbir zaman gerçek bir değişim anlamına gelmez. Tanımı gereği "araba kaçırma" eylemi daima geri dönüşle noktalanır, gecenin sabahında araba alındığı yere bırakılır. Arabayla gitme, yarattığı uzaklaşma ve özgürlük duygusuna rağmen, aslında döngüsel, hep başa dönen bir hareketin parçasıdır. Üstelik bu hareket daima kısıtlanmayı, kıstırılmayı, kapatılmayı imleyen bir mekânda, karakolda son bulur. Karakolda yaşanan dayak ve şiddeti gösteren sahneler, Mahsun'un örselenmiş, morarmış, kanayan bedenine inen darbelerin, yakın plan, hızlı kesmelerle kurgulanmış çekimlerinden oluşur. Koyu renk fon önünde, yetersiz aydınlatmayla çekilen dayak sahnelerinde şiddet, başı sonu olmayan, belirsiz imge parçacıklarından oluşan görsel bir soyutlamaya dönüşür. Anlatı içinde, gündelik gerçeklik ve rüya düzlemlerinde sürekli tekrarlanan şiddet ritüeli, Mahsun'un dünyayla ilişkisinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Şiddet, "içeri"nin karanlık yüzüdür. Mahsun'un dışarı çıkma, kaçma, uzaklaşma edimi, daima içeri tıkılarak noktalanır.

Tabutta Rövaşata'da kahramanın mekânla ilişkisini bir tür "açık alana kapatılmışlık" durumu olarak tanımlayabiliriz belki. Filmde kent, agorafobik bir mekân olarak çıkar karşımıza. Kahramanın bütün çabası içeri girebilmek içindir. Oysa karşılaştığı farklı durumlarda, Mahsun'un en fazla duyduğu söz "girilmez" olacaktır. Ancak, paradoksal biçimde, kahramanın "içeri girme" imkânı olmadığı gibi, "dışarı çıkma" imkânı da yoktur. Mahsun'un edilgen ve bağımlı yaşantısıyla tezat oluşturan bir eylemlilik alanı olan araba kaçırma edimi, ucu kapalı bir hareket imkânı sağlar kahramana. Mahsun, kendisini dışlayan kentin dışına çıkamaz. Uzaklaşmanın sonunda daima kapatılmışlık noktasına geri dönüş vardır, hareket döngüseldir.

Bu anlamda, *Tabutta Rövaşata* izleyiciye mekân ve hareketin koordinatlarının hiçbir zaman uzlaşamayacağı durumlar sunar. Filmin kahramanı toplumsal konumu itibariyle kıstırılmış, ağır bir edilgenlik ve çaresizlik durumuna mahkum edilmiştir, ancak kıstırılmışlık tecrübesini açık alanda yaşamak durumun-

dadır. Araba çalma edimi, kaçma, uzaklaşma imkânı tanır, ancak kahraman filmde açık alan olarak görselleştirilen kapalı dünyasının dışına çıkamaz. Mekânla hareketin bu imkânsız bileşimi, filmin isminde de imlenmektedir aslında. Bir yanda, güç, kıvraklık ve ekstra devinim gerektiren bir hareket, diğer yanda durağanlığı, kıpırtısızlığı ve ölümü dayatan bir mekân.

Agorafobik izleyici konumu

Tabutta Rövaşata yalnızca baş kişisinin agorafobik kent deneyimini görselleştirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciye de agorafobik bir izleme süreci dayatır. Bu iddiayı temellendirebilmek için önce "agorafobi" kavramına daha yakından bakmamız gerekiyor.

Modern kent mekânının kavramsallaştırılma biçimleri konusundaki incelemesinde Anthony Vidler (1991), agorafobi kavramının 19. yüzyıl sonunda modern kent deneyimini karakterize eden yaygın bir mekânsal patoloji olarak algılandığını göstermektedir. "Agorafobi"yi bir tür kent rahatsızlığı (*urban anxiety*) olarak tartışan ilk makale 1871 yılında Berlinli psikolog Carl Otto Westphal tarafından kaleme alınmıştır. Titreme, çarpıntı, ateş basması, yoğun ölüm korkusuyla donakalma gibi semptomlarla ortaya çıkan agorafobi, genellikle hastalar geniş alanlarda ya da boş caddelerde yürürken ortaya çıkmaktadır. Hastaların korkusunu artıran temel faktör mekânın sınırlarının belirsizliğidir. Göz alabildiğine genişleyen, boyutları görme alanı içerisine sığmayan kent mekânları, hastalardaki korkunun temel tetikleyicisidir. Bu anlamda agorafobi açık alanda hissedilen bir "mekânsal hastalık"tır (*spatial disease*). Westphal'ın makalesinin yayınlanmasının ardından ortaya çıkan tartışmalarda, "agorafobi" modern kenti tanımlayan bir psikolojik bozukluk, kent yaşantısına özgü bir hastalık olarak kavramsallaştırılmaya başlanır.

Vidler'in "agorafobi" kavramının toplumsal kullanımına ilişkin sağladığı tarihsel perspektif, bizim tartışmamız açısından iki yönüyle önem taşımaktadır. İlk olarak, "agorafobi," açık alan olarak düşünülen diğer coğrafi mekânlarla (deniz, çöl, kır vb.) değil, ama özel olarak kent mekânıyla ilgili bir durumdur. Agorafobiyi doğuran, doğrudan kent mekânına ilişkin bir algı, kent mekânıyla ilişkili bir konumlanıştır. İkinci olarak, agorafobi mekânın boyutlarının kavranamamasıyla, mekânın kodlanamamasıyla ilgili bir durumdur. Öznenin mekân içerisinde kendini konumlandıramadığı, mekânın sınırlarını algılayamadığı bir kaybolma ya da serbest düşme duygusudur agorafobinin yarattığı baş dönmesi.

Bu saptamalar ışığında *Tabutta Rövaşata*'nın izleyiciye agorafobik bir izleme süreci dayattığı iddiasını birbiriyle bağlantılı iki düzlemde tartışabiliriz: Filmde yaratılan kent imgesi ve özne konumu.

İç içe geçmiş iki İstanbul imgesi sunar izleyiciye film. Her iki imge de Mahsun'un öznel algısının filtresinden geçerek, onun gördüğü biçimiyle bize ulaşır.

Her iki imge de tanıdık göstergeler üzerine yeni anlamlar bindirir, zaman içerisinde perçinlenmiş varsayımların içini boşaltır ve aşina olunan İstanbul görüntülerini tuhaflaştırır.

Tabutta Rövaşata'nın sunduğu iç içe geçmiş kent imgelerinden ilki, baş karakterin doğrudan fiziksel çevre olarak yaşantıladığı İstanbul'dur. Bu düzlemde film, Türk sinema tarihi içinde vazgeçilmez arkaplan görüntüsü olarak yoğun biçimde kullanılan Boğaziçi manzarasını tekrarlar, ancak bu aşina imgeyi farklı bir mercekten görmeye zorlar izleyiciyi. Baş karakter, Boğaziçi'ni "manzara" olarak değil, fiziksel yaşama mekânı olarak algılamaktadır. Filmde, görkemli Boğaz manzarası Mahsun'un soğuktan morarmış yüzüne, titreyen bedenine arkaplan oluşturur. Böylece film bir yandan Türk sinema tarihindeki genel eğilimle tutarlı biçimde İstanbul'u estetize ederken, bir yandan da estetize ettiği görüntüyü yadırgatıcı ve rahatsız edici kılar.

Filmin sunduğu ikinci kent imgesi, yine Mahsun'un öznel algısının filtresinden izleyiciye ulaşan küreselleşen kent İstanbul'dur. Bu imge, doğrudan filmin ana ekseninde yer almaz, dağınık ayrıntılar biçiminde sızar öyküye. Filmin ilk yarısında, Mahsun'un Rumelihisarı Kalesi'nde tanık olduğu bir televizyon programı çekimi görürüz. Çekim sırasında program sunucusu, fonda duyulan Mehter müziği eşliğinde Rumelihisarı Kalesi'nde başlatılan bir etkinliğin tanıtımını yapmaktadır. Sunucunun verdiği bilgiye göre, Fatih Sultan Mehmet Rumelihisarı Kalesi'ni yaptırdıktan sonra içine İran'dan getirttiği tavus kuşlarını koymuştur. Şimdi bu tarihî olayın anısına Kale'ye İran Cumhurbaşkanı'nın hediyesi olan elli tavus kuşu yerleştirilecektir. Program çekimini kenardan biraz şaşkın bir ilgiyle izleyen Mahsun, çekimin ardından kuşları görmek için Kale kapısına yönelir, ancak kapıdaki görevli biletsiz içeri alınmayacağını söyler. Mahsun'un daha önce serbestçe Kale'ye girilebildiği itirazlarına karşı, görevli kayıtsız biçimde bundan böyle girişin yasak olduğunu tekrarlar. Mahsun geri dönerken Kale girişinde bir grup Japon turist neşe içinde fotoğraf çektirmektedir.

Başka bir sahnede, Mahsun büfeden şarap alırken fonda belli belirsiz radyo haber bülteni yayını işitilir. Haber spikeri, Ayasofya'yı turistler açısından daha cazip kılmak için bundan böyle mekânın tarihi kimliğine uygun müzik yayını yapılmasının kararlaştırıldığını, ancak ilahi mi ayin mi çalınması gerektiği konusunda tartışmalar çıktığını aktarmaktadır.

Tabutta Rövaşata'daki bu ikinci İstanbul imgesi, tarihî ve doğal güzelliklerini küresel pazara sunma telaşı içinde, küreselleşen dünyayı yakalamaya çalışan bir kenttir. Mahsun bu İstanbul'a dahil değildir. Küresel dünyayı yakalama telaşı içindeki İstanbul için Mahsun, yersiz bir fazlalıktır. Özne-mekân ilişkisi açısından fiziksel yakınlık hiçbir şey ifade etmemekte, mekânın "yerlisi" olan dışlanmakta, yabancısı olan içerilebilmektedir. Mahsun hemen kıyısında yaşadığı Rumelihisarı Kalesi'ne giremezken, Japon turistler tüm turistik mekânlarda olduğu gibi burada da kendilerini evlerinde hissetmektedirler. Ulrich

Beck'in küreselleşmenin kişisel yaşam düzlemindeki sonuçlarını tartışırken belirttiği gibi: "Artık aynı yerde yaşıyor olmak birlikte yaşamak anlamını taşımamakta ve birlikte yaşamak mutlaka aynı yerde yaşamak anlamına gelmemektedir" (Beck, 2000: 74). Küreselleşen kent olarak İstanbul imgesi, en az fiziksel çevreye indirgenmiş İstanbul imgesi kadar yadırgatıcı ve tuhaftır.

Tabutta Rövaşata'da iç içe geçmiş bu iki İstanbul imgesinin kesişme noktasındaki figür tavus kuşudur. Küresel pazara eklemlenme sürecindeki İstanbul imgesi açısından, tavus kuşu kentin tarihsel mirasıyla harmanlanmış doğal güzelliklerini sembolize eden bir öğedir. Turistler için Rumelihisarı Kalesi'ne yerleştirilen tavus kuşları, küresel pazardaki yarışın gereklerine uygun olarak kente yapılan makyajı tamamlayan oldukça "kitsch" dekoratif unsurlardır. Mahsun'un kişisel dünyası içindeyse, televizyon ekibiyle karşılaşmasının ardından neredeyse saplantılı bir tutkuya dönüşür tavus kuşları. Bileti olmadığı gerekçesiyle geri çevrilmesinin ardından Mahsun, gizlice Kale'ye girmeyi başarır. İçeride, kuşları kucağına alıp uzun uzun tüylerini okşar. Öykü boyunca, Kale'ye kaçak ziyaretlerini sürdürür Mahsun, kuşları sevmeye devam eder. Tıpkı eroin bağımlısı genç kadına olan duyguları gibi, tavus kuşlarına da adeta platonik bir aşkla bağlanmıştır.

Bu arada, Reis'in ısrarı üzerine kahvehane sahibi Mahsun'u tuvaletçilik yapmak üzere işe almış, kahvehanenin üstünde kış sonuna kadar kalabileceği bir oda vermiştir. Tuvaletteki iş, Mahsun'la genç kadını biraz yakınlaştırır. Kadın eroin kullanmaya tuvalete geldiğinde havadan sudan konuşurlar. Kadının kalacak yeri olmadığını söylemesi üzerine, Mahsun kahvehanenin üstündeki odanın anahtarını verir ona. Ancak kadının odayı fahişelik yapmak için kullandığını fark edince yıkılır. Bu gelişmenin ardından Mahsun Kale'deki tavus kuşlarından birini "kaçıracaktır."

Filmin sonunda, genç kadın eroin krizi içinde tuvalete gelir, Mahsun'a araba çalıp kendisini Beyoğlu'na götürmesi için yalvarır. Bir süre direnmenin ardından dayanamayıp razı olur Mahsun. Eroin aldıktan sonra tamamen uyuşmuş haldeki kadını Reis'in teknesine bindirir ve denize açılırlar. Mahsun tıpkı tavus kuşlarını sevdiği gibi bir süre kadının hareketsiz bedenini usulca okşar. Ancak bu sırada tekne bir şamandıraya çarpıp parçalanacak, Mahsun ve kadın denizden sağ olarak kurtarılacaktır. Teknesini kaybetmenin ardından çılgına dönen Reis, Mahsun'u kaldığı inşaatta bulup döver, onunla tüm ilişkilerini keser. Daha sonraki sahnelerde, kendisine yardım eden herkesi kaybetmiş, tümüyle kaderine terk edilmiş olan Mahsun'u perişan halde Kale dibindeki tarihî bir topun içinde uyurken, derme çatma bir oltayla kıyıda balık tutmaya çalışırken görürüz. Öykünün sonunda Mahsun, açlıktan Hisar Kalesi'nde tavus kuşlarından birini yemek üzere kesip kızartacak, ancak bu esnada görevliye yakalanacaktır. Film, kahvehanede oturmakta olan Reis ve diğerlerinin televizyon haberlerinde Rumelihisarı'ndaki kuşları kızartırken yakalanan Mahsun'un haberini şaşkınlık içinde izlerken gösteren sahneyle biter.

Tabutta Rövaşata'da iki kent imgesinin kesişme noktasında yer alan tavus kuşu figürünü nasıl okumalı? Tavus kuşu, *Meydan Larousse* ansiklopedisinde, "ince, narin gövdeli, parlak tüylü, çok büyük kuş" olarak tanımlanmaktadır. Sülüngillerden olan tavus kuşunun, erkeğinde uzunluğu bir buçuk metreyi bulan, kuyruğu örten genellikle yaldızlı yeşil renkte, yüz kadar kuyruk teleği bulunmaktadır. Tavus kuşu genellikle uçmaz, yerde yaşar ve süs kuşu olarak kullanılır. Bu tanımdan çıkarak, oldukça tuhaf bir kuştan söz ettiğimiz kanısına varmak mümkün. Tavus kuşu açık ki kuş türünün ayrıksı bir örneğidir. Ansiklopedi tanımını biraz zorlayarak yorumlarsak, fantastik bir kuşla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz, bir tür masal yaratığıyla!

Bu noktada, tavus kuşu figürüyle Mahsun arasında paralellik kurmak mümkün olabilir diye düşünüyorum. Nasıl ki tavus kuşu, türünün ayrıksı bir örneğiyse, Mahsun da fazlasıyla kendine özgü, herhangi bir grubu doğrudan temsil etmeyen bir film kişisidir. Sınıfsal/toplumsal konumu itibariyle kolayca konumlandırabiliriz Mahsun'u elbette. İstanbul'da yaşayan binlerce evsizden biridir karakter, toplumsal tabakalaşmanın en alt katmanında yer almaktadır. Ancak anlatı içinde Mahsun, bir grubu temsil etme özelliğiyle değil, kendine özgü, biricik yönleriyle öne çıkarılmıştır. Öyküdeki, çoğu alt-sınıf, marjinal, lümpen, erkek karakterlerin hiçbirine benzemez örneğin. Gündelik siyaset ve futbolla ilgili "erkek muhabbetleri"ne katılmaz, televizyondaki milli maça ilgi duymaz, kahvehanede herkes gol heyecanıyla ayaktayken, o çorbasından başını kaldırıp ekrana bakmaz bile. Dışarısı "en büyük Türkiye" tezahüratlarıyla inlerken, Mahsun yatağında aşık olduğu genç kadını ve tavus kuşlarını hayal etmektedir. Filmdeki diğer erkek karakterlerin aksine, Mahsun son derece romantik, yumuşak, duygusal biridir. Kahvehanedeki garson gibi, çıplak kadın resimlerine bakıp mastürbasyon yaparken görmeyiz onu hiçbir zaman. Aşık olduğu kadınla ilişkisini tanımlayan "cinsel açlık" değil, duygusal yakınlaşma arzusudur. Mahsun'un genç kadına yaklaşımı, alışılageldik "Türk erkeği" tiplemesinden farklı olarak, son derece yumuşak, şefkatli ve saygılıdır. Kadının tuvalette düşürdüğü fuları yıkayıp ona iade eder. Hayalinde, genç kadının saçlarını okşayıp, yanağından öper sadece.

Filmde Mahsun karakterini en iyi tanımlayabilecek ayrıntı, Reis'in naklettiği bir anekdotta gizlidir belki. Zeki'nin niye Mahsun'a sahip çıktığını sorması üzerine, Reis cevaben babasının başından geçen bir olayı anlatır. Bir gece babası kentin arka mahallelerinde araba sürerken, ıssız, daracık bir sokağa girer. Gecenin karanlığı içinde, sokağın ortasında bir masa, masanın başında tek başına oturmuş çorba içen bir adam vardır. Babası adama ne yaptığını sorunca, adam silahını çekip ateş eder. "O günden beri" der Reis, "ne zaman ıssız karanlık bir sokağa girsem, ne zaman sokakta bir masa, masada oturmuş çorba içen birini görsem, geri vitese takarım." Mahsun bu öyküdeki gibi biridir. Aynı anda hem yalın, hem gizemli; zararsız, ama tekinsiz...

Bu açıdan bakınca, Mahsun belirli bir toplumsal grubu temsil eden bir film kişisi değildir. 1970'li ve 80'li yılların Kemal Sunal, İlyas Salman filmlerinde çok karşılaştığımız belirli bir "halk adamı" tipini canlandıran (kapıcılar kralı, çöpçüler kralı, ameleler kralı vs.), bu tip üzerinden belirli bir toplumsal eleştirinin yapılabileceği bir özne konumu değildir söz konusu olan. Mahsun, İstanbul'daki evsizleri, yeni yoksulları, sokak insanlarını vs. temsil eden bir karakter olarak sunulmaz. Mahsun'un konumu doğrudan bir toplumsal eleştiriyi olanaklı kılmaz. Mahsun'un temsil yeteneği, tavus kuşunun "kuş" olarak temsil yeteneği kadardır olsa olsa. Tuhaf ve ayrıksıdır Mahsun. Kendini ele vermez. Kolay çözümlenebilir ve çözüme kavuşturulabilir bir hikâyesi yoktur.

Bu noktada, *Tabutta Rövaşata*'nın izleyiciye agorafobik bir izleme süreci dayattığı iddiasına dönecek olursak, diyebiliriz ki, ne anlatı içindeki özne konumu ne de mekân kullanımı açısından film izleyiciye sağlam bir bağlantı noktası sunmaz. Ne Mahsun izleyicinin kolayca çözümleyebileceği, konumlandırabileceği bir karakterdir, ne de filmdeki kent temsili varolan toplumsal/mekânsal kategoriler ışığında kolayca anlamlandırılabilecek niteliktedir. Film bir tür kaybolma, boşluğa düşme deneyimi yaşatır izleyiciye. Öykü sona erdiğinde nerde durduğumuzu bilemeyiz.

Masum ve Mahsun: 1990'ların dehşet sineması

Tabutta Rövaşata'yı günümüz dünya sinemasının "postmodern kent filmi" olarak nitelenebilecek kimi örnekleriyle taşıdığı benzerlikler bağlamında, modernliğin bu coğrafyadaki kaderi üzerine postmodern bir masal olarak okuyabileceğimizi söylemiştim. Ancak bunun, postmodern kent sinemasının diğer örneklerinden farklı bir masal olduğunu kabul etmek gerekiyor. Belki biraz daha "dehşet verici" bir masal. Buradaki "dehşet" unsurunu kavrayabilmek açısından *Tabutta Rövaşata*'yı 1990'larda ortaya çıkan yeni Türk sinemasının bir diğer önemli örneği ile, Zeki Demirkubuz'un 1996 yapımı *Masumiyet*'i ile karşılaştırmanın anlamlı açılımlar sağlayabileceğini düşünüyorum. Zira iki film, içerdikleri koşutluklar ve karşıtlıklar bağlamında oldukça ilginç biçimde birbirlerine karşılık düşmekte, adeta birbirini yankılamaktadır.

Ayrıntılar düzeyinde, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata* arasında bir dizi oldukça açık benzerlikten bahsedebiliriz. Her iki filmde de kahramanlar (Yusuf ve Mahsun) sevdikleri kadınlara platonik ve imkânsız bir aşkla bağlıdır. Her iki durumda da kadınlar aykırı karakterlerdir (her iki kadın da fahişelik yapar ve uyuşturucu kullanır). Her iki filmde de karakterlerin hazin ve tuhaf sonuna istemeden bu kadınlar sebebiyet verir. Yusuf da Mahsun da sakin, kendi halinde, biraz eziktir. Farklı nedenlerle her ikisi de yalnız, yalıtılmış, toplum-dışı karakterlerdir. Her iki karakter de "içeri" girmeyi başaramaz. Mahsun'u hapishaneler kabul etmek istemediği için araba çalma suçundan yasal yollarla yargılanıp

mahkum edilemez. Yusuf'sa cinayetten on yıl yattıktan sonra dışarı çıkmak istemeyen, hapiste kalabilmek için cezaevi müdürüne dilekçe veren biridir. Her iki karakter için de "içerilmeme," ait olamama sorunu o denli ileri boyuttadır ki, Yusuf ve Mahsun hapishanelerin bile dışladığı karakterlerdir, "içeri girmeyi" hapse girmek anlamında bile başaramazlar! Bu benzerlikler listesini uzatmak mümkün. Ancak öykülerdeki bu küçük paralelliklerin ötesinde, *Tabutta Rövaşata* ve *Masumiyet*'i birbirine bağlayan iki temel düzlem olduğunu düşünüyorum: Mekânsal temsil ve "tür" düzlemleri.

Mekânsal temsil düzlemi

Masumiyet "içeride" geçen bir filmdir. Filmin atmosferi klostrofobiktir; bu nedenle, sürekli bir kapatılmışlık, kapalı yerde kalma duygusu yaratır izleyende. Öykünün büyük bölümü film içinde adı belirtilmeyen bir taşra kentinde geçer. *Masumiyet*'te taşra bir tür "içe kapatılmışlık" olarak kurulur. Kapalılık duygusu bir ölçüde öykünün büyük bölümünün iç mekânlarda geçmesi sonucu ortaya çıkar. İzbe otel odaları, ev içleri, otobüs terminalleri, otel lobileri, taşra pavyonları öykünün ana mekânlarını oluşturur. Bu mekânların tümünde boğucu bir taşra köhneliği, eskilik, eprimişlik vardır (Suner, 2002: 185-187). *Tabutta Rövaşata* ise, yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, aksine "dışarıda" geçen bir filmdir. Filmin atmosferi agorafobiktir bu nedenle. Filmde, kahvehane tuvaleti, inşaat, araba içi gibi ara mekânların dışında hiçbir "iç mekân" çekimine yer verilmez. Öykünün büyük bölümü Boğaz kıyısında, açıkta geçer. *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul, kahramanın öznel bakış açısından "dışarısı" olarak, açık alan olarak temsil edildiği için, film izleyicinin kenti varolan mekânsal/toplumsal koordinatlarıyla kavrayabilmesini olanaksızlaştırır. Filmin baş kişisinin herhangi bir toplumsal grubu temsil etmeyen öznel perspektifinden bakılınca, kenti haritalaştırmada kullanabileceğimiz tüm toplumsal/mekânsal parametreler, kavramsallaştırma biçimleri, gündelik yaşam stratejileri vb. kaybolur. *Tabutta Rövaşata* izleyiciyi İstanbul'la salt coğrafya olarak, hapsedici açık alan olarak karşı karşıya getirir. Filmin yarattığı, kahramanınkine benzer bir kaybolma, boşluğa düşme duygusudur. Filmde kent, ne içine girmenin ne de dışına çıkmanın mümkün olmadığı bir imkânsızlık mekânına dönüşür.

Bu açıdan bakınca, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'daki klostrofobik ve agorafobik mekân algısı birbirini tamamlamaktadır. "Taşra," klostrofobi ve agorafobiyi aynı anda üreten paradoksal bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Taşrada olmak hem fazlasıyla içeride olmak, dışarı açılamamak, kendi üstüne kitlenmek anlamını taşımakta, hem de dışarıda bırakılmış olmayı, içerilmemeyi imlemektedir. Taşra hem fazlasıyla belirli bir yer, hem de hiçbir yerdir. Taşrada, belirli bir yere kapatılmış olmakla, hiçbir yerde olmamak duygusu bir arada yaşanır. Bir yanda hareketsizlik ve durağanlık, bir yanda boşluğa atılma, ser-

best düşme deneyimi. Böyle bakınca, Türkiye'nin modernlik sürecini tanımlayan "aradalık" durumunun 1990'lardan bu yana aldığı yeni biçimi, aynı anda klostrofobik ve agorafobik bir mekânsal deneyimi imleyen "taşra" kavramsallaştırmasıyla açıklamak anlamlı görünüyor.

Tür düzlemi

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata*'yı tür düzlemi çerçevesinde karşılaştırdığımızda, ilkinin melodram, ikincisinin komedi sınırlarında gezdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. *Masumiyet*, aşk ve tutku ilişkilerine odaklanması, öyküsünün içerdiği duygusal yoğunluk ve aşırılık, döngüsel anlatı yapısı, yoğun iç mekân kullanımı gibi özellikleriyle melodram türüne yakın duran bir filmdir. Nitekim anlatı içinde (kahramanların televizyondan izlediği filmler aracılığıyla) klasik Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmin kendi melodramatik yapısı hakkında bir farkındalık tavrını ortaya koyar ve bu anlamda film içinde ironik bir üstkurmaca düzlemi oluşturur (Suner, 2002: 189-193). *Tabutta Rövaşata*'da ise öykü zaman zaman komedinin (kara mizahın) sınırlarında gezer, pek çok noktada izleyiciyi gülümsetir. Gariban, sefil görüntülü bir adam olan Mahsun'un soyadının "Süpertitiz" olması, araba çalma konusundaki üstün becerisi, çaldığı araç çeşitliliği, gazetede daima arabalarla ilgili haberleri büyük bir ilgiyle okuması (ki bu haberlerden birisi hırsızlara karşı çok etkili bir direksiyon kilidi tanıtımıdır), çevredekilerin şaşkın bakışları arasında belediye otobüsünde tavus kuşuyla yaptığı yolculuk hep komik yanı olan ayrıntılardır. Bu çerçevede, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata* Türk sinema tarihi içerisinde daima başat olan iki türün, melodram ve komedinin sınırlarında gezen filmlerdir. Ancak kanımca bu iki filmi okurken Türk sinema tarihinde asla öne çıkmamış olan başka bir türden bahsetmemiz gerekiyor: korku sineması.

Çağdaş film kuramı içerisinde ilginç açılımlara gebe kavramlardan birisi "mekân-dışı" (*space-off*) kavramı olsa gerek.[13] Teresa de Lauretis, sinemada mekân-dışıyı "... film karesi içerisinde görünür olmayan, fakat karenin görünür kıldığından çıkarsanabilir olan" olarak tanımlıyor (de Lauretis, 1987: 26). Klasik anadamar sinemada mekân-dışı alan, anlatı kuralları gereğince karedeki imgenin tamamlayıcısı haline getirilir, ya da de Lauretis'in deyişiyle, "imgeye mühürlenir." Anadamar sinema dilinin temel yapı taşlarından olan çekim/karşı çekim (*shot/reverse shot*) tekniğinde, mekân-dışı alanın imgeyi nasıl tamamladığını açıkça gözlemek mümkündür örneğin. Karşılıklı konuşan iki kişinin ayrı ayrı orta plan çekimlerini gördüğümüzde, anlatıdaki süreklilik öğesi gereği o an karede görünmeyen kişinin mekân-dışı alanda dinlemekte olduğunu varsa-

13 *Cinema 1: The Movement Image*'da, Gilles Deleuze (1986: 16-18) sinemada "çerçeve" kavramı üzerine yazarken Teresa de Lauretis'in "space-off" olarak ifade ettiği kavramı, farklı bir adla "alan-dışı" (*out-of-field*) olarak tartışmaktadır.

yar, zihnimizde imgeyi mekân-dışı alanla tamamlayarak yorumlarız. Klasik anadamar sinemada mekân-dışının böylesi teknik işlevselliğe indirgenmiş kullanımına karşın, de Lauretis'e göre, *avangard* sinema, mekân-dışını tamamlayıcı öğe olarak kullanarak doğallaştırmaz, tam tersine onun yokluğuna dikkat çekerek bu alanı fark edilir kılar. Üstelik, *avangard* sinema, mekân-dışı alanı yalnızca anlatı içinde o an karede görünmeyen öğeleri değil, ama kameranın ve hatta izleyicinin konumlarını da içerecek biçimde genişleterek kurar. Böylece avangard sinemada mekân-dışı alan bütünleştirme ve doğallaştırma yerine, hayalî bütünlüğü parçalama, yadırgatma amacıyla kullanılır.

Burada mekân-dışı alan kavramını imgeyle sınırlamak yerine, anlatının tümüyle ilişkili biçimde kullanarak biraz genişletmek ve zorlamak istiyorum.[14] Gerek *Masumiyet* gerekse *Tabutta Rövaşata*, de Lauretis'in *avangard* sinemada mekân-dışı alanın kullanımı konusundaki iddiasıyla tutarlılık gösterir biçimde, filmde görünen alan içinde yer almayan başka bir şeye işaret ederek anlam kurmaktadır. Bu görünmeyen şey bir çeşit yaygın "dehşet" durumudur.

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata*'da dipten dibe kendini hissettiren bir dehşet duygusunun egemen olduğunu düşünüyorum. Freud'a (2001/1920: 25) göre, özünde yoğun tehlike durumunda hissedilen şok duygusunu barındıran "dehşet"in nesnesi, "korku"dan farklı olarak, her zaman belirgin biçimde tanımlanamaz.[15] *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'da dehşet, nesnesi belirgin biçimde tanımlanabilen bir korku unsuru olarak değil, filmin bütününe nüfuz etmiş yaygın bir şiddettin anıştırması olarak karşımıza çıkar. Her iki filmde de, bir dizi şiddet eylemi (karakolda dayak, kavga sahneleri vb.) gösterilir. Ancak gösterilen şiddet, anıştırılan ("mekân-dışı" alana ait) şiddetin yanında çok mütevazı kalmaktadır. İzleyici, her iki filmi de gösterilmeyen, ancak hissettirilen şiddetin yarattığı ürküntü ve rahatsızlık duygusu içinde izler.

Masumiyet'te olaylar dehşet verici bir şeylerin ertesinde yaşanıyor gibidir. Söze dökülemeyecek (*unspeakable*) bir dehşettir bu adeta. Filmde erkek şiddeti sonucu "dilsiz" kalmış iki kadın karakter dehşeti sürekli anıştırır, ancak "dile getiremez." Melodramın görünmeyen yüzünde, mekân-dışı alanda, söze dökülemeyen bir dehşet yaşantısı vardır. *Tabutta Rövaşata*'daysa şiddet, rutindir, gündeliktir, kanıksanmıştır. Filmdeki komik durumlar, izleyicinin gözleri önünde olup biten bir fiziksel hırpalanma süreci etrafında gelişmektedir.

---

14 1998 yılında yayınlanan bir çalışmada, "mekân-dışı" kavramını buradakine benzer biçimde David Cronenberg'in *M. Butterfly* filmini okurken kullanmıştım. Bkz. (Suner, 1998).

15 Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*'de "dehşet," "korku" ve "kaygı" kavramlarının eşanlamlı ifadeler gibi kullanılıyor olmalarına karşın, gerçekte tehlikeyle ilişkileri bakımından birbirlerinden net biçimde ayrıldıkları saptamasını yapar. "Kaygı, kaynağı bilinmese de bir tehlike beklentisi ve buna hazırlanma durumunu tanımlar. Korku, korku duyulacak bir nesneyi gerektirir. Ama dehşet hazırlanmaksızın tehlikeye düşüldüğü zaman girilen durumu anlatır ve şaşırma etkenini vurgular" (Freud, 2001/1920: 25). Eserin, İngilizce çevirisinde "kaygı," "korku" ve "dehşet" kavramlarının karşılığı olarak "anxiety," "fear" ve "fright" kavramları yer almaktadır (Freud, 1961/1920: 11).

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata*, melodram ve komedinin sınırlarında bir dehşet öyküsü izletmektedir izleyiciye. Her iki filmin de dehşeti izletme biçimi 1990'lar Türkiye'sinde toplumsal şiddetin izleniş biçimini çağrıştırmaktadır. Bu anlamda, her iki filmin finalinde de öykünün vardığı son noktanın televizyon haberleri aracılığıyla izleyiciye aktarılıyor oluşu oldukça manidar bir raslantıdır. *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'nın, dehşeti melodram ve komedi sınırında izletme biçimi, geçtiğimiz on yılda televizyon ekranları karşısında sayısız kez yaşamış olduğumuz yaygın ve kanıksanmış şiddete tanıklık (suç ortaklığı?) deneyimiyle örtüşmüyor mu? 1990 sonrası Türkiyesi'nde görsellik-iktidar ilişkisi, Hayata Dönüş Operasyonu'nun "canlı" görüntülerinden, "film gibi"ye, itiraf programlarından, televole şovlarına kadar bir dizi yayında, şiddetin melodram ve/veya komedi formatında sistematik biçimde sergilenmesi/izlenmesi üzerinde durmuyor mu? Bu anlamda, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'da karşımıza çıkan melodram ve komedi tadındaki dehşet sineması, 1990'lar Türkiyesi'ne dair bir metafor olarak düşünülemez mi?

Bitirirken, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'nın korku türünün yeni bir tanımını yapmak konusunda oldukça kışkırtıcı metinler olduğunu belirtmek istiyorum. Korku türünün en uç noktası belki de dehşetin dehşet olarak algılanmadığı durumdur. İyi seyirler...

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1994) "Türk sinemasında film yapımı üzerine notlar," *Türk Sineması Üzerine Yazılar* içinde, İmge, İstanbul.

Aksoy, Aksu ve Kevin Robins (1993) "İstanbul'da dinlenme zamanı," *İstanbul*, 7.

Altınsay, İbrahim (1996) "Sinemanın orta yeri İstanbuldu," *İstanbul*, 18.

Beck, Ulrich (2000) *What Is Globalization?* Polity Press, Cambridge.

Best, Steven ve Douglas Kellner (1997) *The Postmodern Turn*, The Guilford Press, New York.

Bukatman, Scott (1993) *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham.

Clarke, David (1997) "Introduction: Previewing the cinematic city" David Clarke (der.), *The Cinematic City* içinde, Routledge, New York.

Deleuze, Gilles (1996) *Cinema 1: The Movement-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Elsaesser, Thomas (1995) "Tales of sound and furry: Observations on the family melodrama" Barry Keith Grant (der.), *Film Genre Reader II* içinde, University of Texas Press, Austin.

Freud, Sigmund (2001/1920) *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, Metis, İstanbul.

Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley:

Göral, Burak (1996) "Perdelerde kalan İstanbul," *İstanbul*, 18.

Güçhan, Gülseren (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge, Ankara.

Gürbilek, Nurdan (2001) *Kötü Çocuk Türk*, Metis, İstanbul.

İlal, Ersan (1987) "On Turkish cinema" John D. H. Downing (der.), *Film and Politics in the Third World* içinde, Autonomedia, New York.

Jameson, Fredric (1991) "The cultural logic of late capitalism" *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* içinde, Duke University, Durham.

Jameson, Fredric (1983) "Postmodernism and consumer society" Hal Foster (der.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, Bay Press, Seattle.

Jameson, Fredric (1995) *The Geographical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, BFI Publishing, Londra.

Keyder, Çağlar (1999) "Arka plan" Çağlar Keyder (der.), *İstanbul: Yerel ile Küresel Arasında* içinde, Metis, İstanbul.

Kayder, Çağlar ve Ayşe Öncü (1993) *İstanbul and the Concept of World Cities*, Friedrich Ebert Foundation, İstanbul.

Keyder, Çağlar ve Ayşe Öncü (1993) "İstanbul yol ayrımında," *İstanbul*, 7.

de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.

Lyotard, Jean-François (1997) *Postmodern Fables*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Mahoney, Elizabeth. (1997) "The people in parenthesis: Space under pressure in the post-modern city" David Clarke (der.), *The Cinematic City* içinde, Routledge, New York.

Onaran, Alim Şerif (1994) *Türk Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara.

Orr, John (2000) *The Art and Politics of Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Orr, John (1993) *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge.

Patton, Paul (1995) "Imaginary cities: Images of postmodernity" Sophie Watson ve Katherine Gibson (der.), *Postmodern Cities and Spaces* içinde, Blackwell, Cambridge.

Scognamillo, Giovanni (1988) *Türk Sinemasi Tarihi, 1960-1986*, Metis, İstanbul.

Suner, Asuman. (2002) "1990'lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: *Masumiyet*'te döngü, kapatılmışlık, klostrofobi... ve ironi," *Toplum ve Bilim*, 92.

Suner, Asuman. (2001) "Bir bağlantı koparma aracı olarak Türkiye'de cep telefonu: Kriz, göç ve aidiyet," *Toplum ve Bilim*, 90.

Suner, Asuman. (1998) "Postmodern double cross: Reading David Cronenberg's *M. Butterfly* as a horror story," *Cinema Journal*, 37/2.

Vidler, Anthony (1991) "Agoraphobia: Spatial estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer," *New German Critique*, 54.

Kamusal mekân ve imge: Gençlik Parkı'nın değişen anlamı*

*Erol Demir***

Giriş

Kentin gündelik yaşam kültürü üzerine çalışanlar, bu kültürün üretiminde kamusal mekân(lar)ın ayırt edici rolüne işaret ederler. Sokaklar, meydanlar, rekreasyon alanları, alışveriş yerleri, toplu ulaşım araçları vb. ortak kullanılan mekânların her biri, kamusal mekân olarak kentin fiziksel bir boyutuna işaret eder ve genellikle belli sosyal/ kültürel faaliyet biçimleriyle temsil edilirler. Bu anlamda kamusal mekânın yalnızca fiziksel değil, sosyal/ kültürel bir içeriği de vardır; üzerinde kamusal alanın ya da kamusal kültürün yaşandığı ve inşa edildiği yerdir; aynı zamanda başkalarının ve yabancıların dünyasıdır. Kamusal mekânların ortak özelliği, şu ya da bu biçimde tüm sakinlere açık olması, ilişkilerin ortalıkta, herkesin gözleri önünde gerçekleşmesidir (Weintraub, 1995: 282; Lofland, 1998: 8-9). Kamusal mekânda gerçekleşen gündelik yaşam kültürü çok boyutludur ve kendini değişik temsil biçimlerinde gösterir. Bu temsiller hem mekânsal faaliyetleri hem de mekânın imgeleştirilmesi sürecini içerir. Böylelikle mekânların[1] (kamusal/özel ya da kentsel) yalnızca somut/nesnel varlıklar olmakla kalmayıp aynı zamanda öznel tasvirlere ve tanımlamalara ko-

---

(*) Bu araştırma Ankara Üniversitesi Araştırma Fonu tarafından desteklenmiştir (Kod no: 98-01-10-01).

(**) Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.

1 Bir kısım araştırmacı "yer" (place) ve "mekân" (space) kavramları arasında ayrım yapar. Hatta bu ayrım kimi durumlarda yazarların öznel işleyişine göre de değişmektedir (bkz. Shields, 1991). De Certeau'ya göre, yer, belli bir mahaldeki duruşların anlık görünüşüne, durağanlığına işaret ederken, mekân, zaman değişkenini de içine alarak, bir hareketliliğe, yönelime işaret eder. Başka bir anlatımla, mekân, hareket eden öğelerin kesişmesinden oluşur, "işleyen bir yerdir". Anlatıcılar, yeri mekân haline dönüştürebileceği gibi, mekânı da yer haline getirebilir (de Certeau, 1984: 117-8).

nu olabileceklerini söyleyebiliriz. Tüm kent sakinlerinin belleklerinde, zihinlerinde şu ya da bu şekilde, benzer ya da farklı, olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenerek yer eden kentsel mekânları tasvir eden imgeler, simgeler, temsiller ve söylemler, genel olarak "kentsel imge alanı"[2] olarak adlandırılabilir. İmge alanı bir tür imge repertuvarıdır ve yalnızca sakinlerin gündelik iletişiminde değil, daha geniş düzeyde sanatçıların, şairlerin, yazarların ve kitle iletişim araçlarının anlatılarında da temsil edilir ki, bu yönüyle Lefebvre'in (1991: 38-39) "temsilî mekân" kavramına denk düşer. Kent araştırmacıları, kentin fiziksel ve sosyal yapısının nasıl oluştuğunu, yapılandığını, dönüştüğünü, kısaca kentsel süreçleri kavramada, nesnel süreçler kadar imgesel alana bakma gereğini de duymuşlardır. Suttles (1972: 21-2), kentin fiziksel yapılanması ile insanların gündelik tasvirlerinin, kendi deyimiyle "bilişsel haritalarının" birbirinden tamamen bağımsız değil, birbiriyle ilişkili ve birbirini etkileyen yapılar olduğunu belirtir. Ona göre, bu karşılıklı ilişkiden çeşitli anlamlı boyutlar ortaya çıkarılabilir: Yalnızca kentin fiziksel yapısı ve sakinlerin kentsel mekânları tasvir etmek için kullandıkları bilişsel haritalar arasında nedensel ilişkiler kurmanın değil, aynı zamanda kentin bilişsel haritalarının yüklendiği işlevleri de -örneğin sosyal kontroldeki ve farklı gruplar arasındaki çatışmaları önlemek için mekânsal hareketliliği düzenlemedeki rolü- irdelemenin önemine işaret eder. Lefebvre (1999: 112-42, vd.) de, gündelik yaşamı ve sosyal ilişkilerin nasıl inşa edildiğini anlamak için insanların kullandıkları dile, imgelere, söylemlere bakılması; "ölçüden, doğruluktan, gerçeklikten, hatta nesnellikten yoksun" olsa da, bunların incelenmeleri gerektiğini belirtir.

Bu makalede, kent sakinlerinin mekân imgeleri ve söylemleri, bir büyük kent parkı örneğinde analiz edilmeye ve keşfedilmeye çalışılacaktır. Bu park, 1930'larda tasarlanmış, Ankara'da Cumhuriyet'in ikinci onyılının sonunda kullanıma açılmış, 1950'lerde ve 1960'larda altın çağını yaşamış, Ankara'nın ve Cumhuriyet'in miti olmuş Gençlik Parkı'dır. Gençlik Parkı'nı inceleme amacımız birbiriyle ilintili bir şekilde, hem bu parkın ayırt edici bir kamusal mekân niteliğini taşıması hem de Cumhuriyet'in modernleşme projesinin bir parçası konumuna gelmiş olması dolayısıyladır. Her şeyden önce, Gençlik Parkı kamusal bir mekân özelliği taşımaktadır; park, bu amaca uygun olarak tasarlanmış, tüm insanların ortak kullanımına açık bir boş zaman değerlendirme (rekreas-

2 "Kentsel imge alanı" (*urban imaginary* ya da *urban imagery*) terimini, Zukin'in (1998) Fransız sosyal araştırmacılarından esinlenerek tanımladığı "mitleştirilmiş, fakat içselleştirilmiş kültürel anlamlar seti" olarak kullanıyorum. Bu nitelemeyle kentin imge alanı, "imgeler", "simgeler", "bilişsel haritalar", "zihinsel haritalar", "temsiller" vb. çeşitli disiplinlerin ve yazarların kullandıkları terimleri de içerir. Bu konuda öncü çalışmalar olarak Lynch (1959) ve Strauss'a (1961) bakılabilir. Lynch, bugün klasik sayılan çalışmasında, kent planlamasına sosyal veri sağlamak amacıyla, anket tekniğini kullanarak üç Amerikan kentinde sakinlerin fiziksel çevre imgesini araştırmıştı. Strauss ise basılı popüler materyallerden (popüler dergiler, gazeteler, afişler, resimler vb.) yola çıkarak Amerikan kenti imgesini ortaya koymaya çalışmıştı. Türkiye'de A. Oktay'ın çalışması (2002), edebiyat ve sanatta kent imgesini inceliyor.

yon) alanıdır. Gençlik Parkı'nı ayırt edici kılan bir diğer özellik, Cumhuriyet'in erken dönem modernleşme projesinin, daha özelde Ankara'nın imar projesinin tamamlayıcı bir parçası olarak tasarlanmış olmasıdır. Cumhuriyet'in başlangıcında yeni bir kent tasarımında, modernleştirici kamusal mekânlara ihtiyaç vardı ve Gençlik Parkı'nın rekreasyon açısından böyle bir işlevi üstlenmesi düşünülmüştü. Park, başlangıcında tasarlandığı gibi olmasa da "modern" yaşam biçimini inşa etme, yayma ve toplumun geniş kesimlerini kucaklama işlevini dönemlere göre farklı kesimlerden insanlara hitap ederek sürdürdü. Başlangıcında toplumun her kesiminden insanların, özellikle eski kentliler ve orta sınıfın yoğun olarak kullandığı bu park, 1970'lerden sonra orta sınıfın terk ederek yeni kentlilerin ve kent yoksullarının daha fazla kullandığı bir parka dönüşmüştür, bu süreç içinde parkın söylemi de değişime uğramıştır. Park büyük kentlerin kamusal mekânlarında gözlenen yeni sınıfsal ve kültürel farklılaşmadan payını alarak gelişen, ilgi odağı haline gelen, diğer mekânlara göre geri planda kalmış, mekânsal ayrışma içindeki konumu yeniden tanımlanmıştır.

Araştırmanın amacı, bir park örneğinde kamusal bir mekânın kent sakinlerince yaratılan imgelerini ve söylemlerini, bu imgeler ve söylemlere yüklenen anlamları, diğer bir deyişle, bir kamusal mekândaki ortak yaşam kültürünün imgesel boyutlarını keşfetmek; kamusal mekânlar arasındaki ayrışmanın yalnızca fiziksel ve sosyal olmadığını, bu ayrışmanın söylemle desteklendiğini, bu söylemin çeşitlendiğini, farklılaştığını, bir hiyerarşisi olduğunu ve bu çerçevede, bir dönem "prestijli" bir kent içi parkın, en azından orta sınıflar için bu prestijini koruyamadığını, bu sınıfın imgeler dünyasında "lânetli" bir yer olarak imgeleştirildiğini ve söyleminin inşa edildiğini göstermeye çalışmaktır. Amacımız şu sorularla da formüle edilebilir: Gençlik Parkı geçmişte Ankaralılar için ne anlam ifade etti, günümüzde ne anlam ifade ediyor? Çeşitli sosyal kesimler açısından farklı anlamları var mı? Sakinler tarafından nasıl imgeleştiriliyor ve söylemi kuruluyor? Bu imgeler arasında farklılık var mı? Parkın imgesel farklılaşmasının, kentin fiziksel ve sosyal gelişmesiyle nasıl bir ilişkisi kurulabilir? Makalede bu sorulara yanıt aranmaya ve parkın değişen, çeşitlenen ve farklılaşan imgeleri ve söylemleri sosyolojik olarak irdelenmeye çalışılacaktır. Araştırma verileri, Gençlik Parkı'nın içinde ve dışında gerçekleştirilen bir anket çalışması, parkı geçmişte ve şimdi kullanan kimi kent sakinleriyle yapılan kısa ve derinlemesine görüşmeler ve muhtelif zamanlarda park ziyaretleri sırasındaki gözlemler yoluyla toplanmıştır.[3]

---

3 Bu çalışmanın verileri, 1999-2001 yılları arasında Gençlik Parkı'nın içinde ve dışında (kent merkezlerinde) gerçekleştirdiğimiz anket çalışması (survey), kısa ve derinlemesine görüşmelere ve gözlemlere dayanır. Anket çalışması 1999 yılı yaz aylarında, görüşmeler ise sonraki iki yıl içinde gerçekleştirilmiştir. Soru kağıdı, 1999 yılı Mayıs-Temmuz aylarında, Gençlik Parkı içinde ve dışında üç kent merkezinde, çok aşamalı küme ve kota örneklemesine dayalı olarak, 302 kişiye uygulanmıştır. Park Sakinleri, araştırmanın birinci kümesi, Park dışındaki sakinler, diğer bir deyişle, Kent Merkezi Sakinleri de ikinci kümesi olarak tespit edilmiştir. Analiz aşamasında ikinci

Çalışmada ilk olarak, Gençlik Parkı'nın oluşumu, fiziksel ve sosyal dokusunun değişimine ilişkin bilgilere yer verilmiştir. İkinci olarak, parkın bilişsel ve duygusal görünümleri sergilenmiş ve daha ayrıntıda, parkın insan kompozisyonu, kamusal mekâna sarkan özel alan ve sakinlerin güvenlik imgeleri üzerinde odaklanarak bulgular, son zamanlarda ortaya çıkan yeni boş zaman tüketim kalıpları, kamusal mekânlardaki ayrışma süreçleriyle ve bu çerçevede gündelik yaşam kültürüyle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

Gençlik Parkı

Gençlik Parkı'nın kuruluşunu Ankara'nın modernleşme serüveniyle birlikte düşünmek gerekir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'nın fiziksel ve sosyal gelişmede üstleneceği öncü rolünden söz edilmekte, yeni Cumhuriyet'in teşvik edeceği imar faaliyetiyle ve sosyal yaşamıyla diğer kentlere örnek olması beklenmekteydi (Tekeli, 2000). Bu anlayıştan yola çıkılarak kentin tasarımı işi Alman mimar H. Jansen'a verilmiştir. Ankara'nın imar planını hazırlayan Jansen, kent yönetiminin isteği üzerine planında (1932) Gençlik Parkı'na da yer vermiştir (Yavuz, 1952; Tankut, 1993). Gençlik Parkı'nın inşaatına, Jansen'ın planı revize edildikten sonra, eski kent merkezi Ulus'un Güney-Batı yönünde, gara yakın, yarı bataklık bir arazi üzerinde 1936 yılında başlanmış, 1943 yılında halkın kullanımına açılmıştır[4] (Uludağ, 1998a). Park o dönemin Ankara kenti ve nüfusu göz önüne alındığında oldukça geniş bir alana yayılıyor[5] ve modern bir rekreasyon yaşamının altyapısını sunmayı hedefliyordu. Haftanın tüm günleri, Batılı anlayışta bir şehir içi park işlevi görmek için tasarlanan parkın planında, fıskiyeleriyle büyük bir havuz (gölet),[6] bu havuzun güneyinde sahile

küme içinde geçmişte parkı ziyaret etmiş, ama şimdilerde Parkı Kullanmayanlar çok sayıda olunca bu sakinler üçüncü küme olarak dikkate alınmıştır. Park dışı, iş ve konut alanlarıyla çok geniş bir alan olunca, bu geniş alanda araştırma yapmanın güçlüğü göz önüne alınarak, kent nüfusunun yoğunlaştığı ana iş ve ticaret merkezlerinin küme (cluster) olarak seçilip araştırmanın yürütülmesi uygun bulunmuş ve kent merkezlerinin, merkezî iş ve ticaret bölgelerinin ve bu bölgelerde çalışan ve dolaşan sakinlerin kentin rastlantısal örneklemini temsil ettiği varsayılmıştır. Bu ikinci örneklem kümesi içinde değişik sosyoekonomik kesimlerden sakinler yer almaktadır. Ayrıca cinsiyet ve yaş kotaları oluşturularak, uygulamada farklı cinsiyet ve yaş grupları arasındaki dengeli dağılıma özen gösterilmiştir. Anketler araştırmanın birinci aşamasında Gençlik Parkı içinde, ikinci aşamasında ise Gençlik Parkı dışında, üç ayrı kent merkezinde (Ulus, Kızılay ve Tunalı Hilmi Caddesi'deki belli bölgeler küme olarak seçilip) ofis ve sokakta rastlantısal örneklemeye dayalı olarak uygulanmıştır. Park içinde 152 ve park dışında 150 örnek olmak üzere toplam 302 örnekle yüzyüze görüşme yapılmıştır. Analiz sonuçlarına göre kümelerin içindeki sakinlerin iş ve uğraşlarına göre sınıfsal içerikleri genellikle şöyledir: Birinci küme, yoksul ve çalışan sınıfları, ikinci küme, toplumun her kesiminden sakinleri ve üçüncü küme ise orta sınıf mensuplarını ağırlıklı olarak içeriyor.

4 Parkın açılışı, geniş bir halk kesiminin önünde, başta dönemin başbakanı Şükrü Saraçoğlu olmak üzere, meclis başkanı, kimi üst düzey bürokrat ve milletvekillerinin katılımıyla yapılmıştı.

5 Parkın tasarımındaki genişliği yaklaşık 260 bin m^2'dir (Uludağ, 1998b). Ankara'nın nüfusu ise 1945 yılında 227 bin idi.

6 Parkın göletinden yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda sportif amaçlar için de yararlanılması düşünülmüştü. Nafia Vekâleti'nin hazırladığı bir raporda park içindeki göletin hem görsel

köprüyle bağlanan küçük bir ada ve gazinosu, gezinti yolları, ağaçlar, çimler, kır kahvesi, tiyatrolar, çocuk bahçeleri, lunapark[7] ve açık hava tiyatrosu gibi öğelere yer verilmişti (Nafia Vekâleti, 1943).

Parkın peyzajı göze hitap etmekte ve şehir sakinlerine "görkemli" bir manzara sunmayı amaçlamaktaydı. "Yeşil" ve "su", parkın peyzajının iki temel bileşimi olacaktı. Ankara gibi su sıkıntısı çeken bir bozkır kenti için bu iki öğenin simgesel bir önemi de vardı. Planı hazırlayan Jansen, Gençlik Parkı'nı Ankara'nın hasretini çektiği yeşilin ve suyun birleştiği bir rekreasyon alanı ve kente gelenlerin ilk girişte dikkatini çekeceği bir simge olarak görmekteydi. Planında, "Gençlik Parkı ileride istasyondan gelenlere şehrin hoş geldin selâmını verecektir" diyerek (akt. Yavuz, 1952: 47) bu simgeselliğe dikkat çekmişti. Parkta kır kahvesi ve güreş müsabakaları[8] için açık hava tiyatrosuna yer verilmesi, modern bir park tasarımı içinde folklorik öğelerin ihmal edilmediğinin de işaretleriydi. Gerek fiziksel tasarımı gerekse inşaatı sırasında yapılan tartışmalar gözden geçirildiğinde parka basit bir rekreasyon alanı olmanın ötesinde pek çok işlev yüklenmekteydi. Bu işlevler, gezinti, sportif faaliyetler, eğlence ve sanatsal faaliyetler gibi çocuk, genç, yetişkin, zengin, yoksul, toplumun tüm kesimlerine hitap edecek bir çeşitlilikteydi ve modern bir boş zaman kültürünün altyapısını içeriyordu (Uludağ, 1998b).

Gençlik Parkı kullanıma açıldığı 1943 yılından günümüze kadar olan süreç içinde fiziksel ve sosyal bir dönüşüm geçirmiştir. Fiziksel açıdan parkın sınırları çok fazla değişime uğramamakla birlikte, zaman içinde ilk tasarımında öngörülmeyen yeni yapılara ve işlevlere yer verilmiş, farklı dönemlerin anlayışına ve zevklerine göre yeni mekânlar açılmış ve mevcut mekânlar dönüşüm geçirmiştir (ayrıntılar için bkz. Uludağ, 1998a). Bu süreç içinde parkı kullananların sosyal kompozisyonu değişime uğramıştır.

Görüşmelerden ve sınırlı literatürden derlediğimiz bilgilere dayalı olarak bu süreci kabaca betimlemeye çalışalım: Gençlik Parkı açıldığında döneminin ko-

---

olarak Ankaralıların göz zevkine hitap edeceği hem de "adına yaraşır biçimde", gençlerin her türden su sporları yapmalarına olanak vereceği belirtilmişti: "Baş şehrin tâ ortasında gözümüzü doyuracak, bizi bozkırın büyük mahrumiyetlerinden birisinden daha uzaklaştıracak vüsatte göl yaratmak ve yapmak için çalışmak mecburiyetinde idik. Öyle bir göl ki bunun sayesinde yazın memleket gençliği her türlü su sporları yapmak imkânını bulabilsin. ... Bu büyük su sathı üzerine eski Ankaranın yüksek kısımları aksedecek ve şehir dahilinde fevkalâde artistik bir siluet yapacaklardır. Gölün üzerinde futalar, küçük şarpiler, yarış motörleri her istikamette koşabileceklerdir." Ayrıca, "kışın donmuş kısımları üzerindeki geniş sahalarda patinaj yapılmak imkânı bulunacaktır" denilerek, göletten yalnızca yaz aylarında değil, kış aylarında da yararlanılması düşünülmüştü (Nafia Vekâleti, 1943). Göletin manzarası, daha önce bu boyutta bir su birikintisi görmemiş başkent sakinleri için olduğu kadar, İstanbul'dan gelmiş ve Boğaziçi'nin özlemini çeken yeni sakinlerine de yönelikti. Gençlik Parkı'nın içinde havuz manzaralı Şadırvan Lokantası'nın, 1959 yılında haftalık çıkan *Gençlik Parkı* (no. 5) gazetesindeki reklamında "Kayıklar lokantanın önündedir. İstanbul'u hatırlatan Boğaz manzaralı lokantayı bir kere görünüz" denilerek parkın Boğaz'dan geri kalır yanının olmadığı vurgulanıyordu.

7 Lunapark 1952 yılında yerleştirilmiştir.

8 Park içinde güreş müsabakaları yapıldığına dair bir veriye rastlamadık.

şulları çerçevesinde, Ankara'nın her kesiminden insanına yalnızca gezinti ve dinlenme olanakları değil, eğlence olanakları da sunuyordu. Açılışı takip eden ilk yıllarda özellikle çocuklara ve gençlere hitap eden spor etkinlikleri düzenlenmişti. Yaz aylarında gençlere ve çocuklara yönelik yüzme, kürek çekme, yelkencilik kursları düzenlenirken, bu faaliyetler kapsamında yarışmalar da yapılıyordu. Bu sırada yetişkinler de Ada Gazinosu'nda Batı esintili müzikli eğlencelere katılıyorlardı. Ayrıca aile olarak gezinti yapılıyor, çay bahçelerinde oturuluyor, hem yeni parkın manzarası hem de gelen insanlar seyrediliyordu. Parkın, Ankara'nın bir simgesi haline gelmesi için devlet yönetiminin büyük bir çabası vardı. Ankara'da basılan *Ulus* gazetesi, park yaşantısına sayfalarında yer veriyor ve modern boş zaman yaşamını toplumun geniş kesimlerine tanıtıyordu. Türk lirası ve pullar ve posta kartlarında Gençlik Parkı resimleri simge olarak kullanılıyordu (Uludağ, 1998a).1940'larda ve 1950'lerin ilk yıllarında park içinde, taşra kültürüne ve Cumhuriyet'in unutmaya çalıştığı Osmanlı'dan arta kalan kent kültürüne pek yüz vermeyen, zamanının orta sınıfı diyebileceğimiz, çoğunlukla bürokraside çalışan, belli düzeyde eğitim almış insanların zevklerine hitap eden, Batılı bir kültürün oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir.[9]

Fakat 1950'li yıllarda Demokrat Parti iktidarıyla birlikte, bu durumun değişime uğradığı, parkın o dönem Türkiyesi'nin büyük şehir yaşantısında yeni yeni ortaya çıkan boş zaman değerlendirme özelliklerini, taşra etkisinin de hissedildiği yerel ve Batılı kültürlerle karışık bir eğlence anlayışını yansıtmaya başladığı gözlenir. Dönem, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle, "yukarıdan aşağı modernleşme"nin yumuşamaya başladığı ve yerini "kendiliğinden modernleşme"nin[10] aldığı yıllardır.

1950'lerle birlikte Türkiye'de eğlence sektörünün önemi artıyordu (Belge, 1984: 863). Bu gelişme Gençlik Parkı'nda da kendini gösterdi ve parkta özellikle 1956'dan sonra çoğu eğlenceye dayalı yeni mekânlar açıldı. Bunlar, dönemin ihtiyaçlarını ve zevklerini yansıtan, gazino, gösteri salonu, lokanta, pastane, bira bahçesi, çay bahçesi, büfe ve mini golf kulübü gibi ticari mekânlardı. Bunların işletilmesi özel sektöre verilmişti. Parkta Ziraat Bankası'nın gece 23.00'e kadar açık bir şubesi bile vardı. Ticari mekânlar o kadar yaygınlaştı ki,

---

9 Bu çabalara karşın, parkı, kuruluşunu takip eden yıllarda pek çok eksiğinin olması, yeşil örtünün henüz oluşmaması gibi nedenlerle sınırlı düzeyde insan kullandı. İlgi odağı yaratmak için, Ankara'da çıkan dönemin gazeteleri (özellikle *Ulus*) parkta kimi kamu kuruluşlarının öncülük ettiği etkinliklere önemlice yer veriyorlardı. 1930'lu yıllarda Kızılay'daki Bulvar civarı orta sınıf için gezinti ("piyasa") yeri işlevi görüyor ve Bulvar'ın iki yakasında kümelenmiş lokanta, kafeterya, pastane gibi yerler, akşamları ve hafta sonları ilgi görüyordu (Uludağ, 1998a). Bu kesimin Gençlik Parkı'na da yöneltilmesi ancak 1950'li yıllarda hem parkın doğal peyjay ve hizmet eksikliklerinin tamamlanması hem de park içinde eğlence ağırlıklı mekânların çoğalmasıyla gerçekleşir.

10 "Yukarıdan aşağı modernleşme" ve "kendiliğinden modernleşme" kavramlarını Keyder'den (1998) esinlenerek kullanıyorum. Fakat, burada "kendiliğinden modernleşme"yi kimi yönlerden homojenleşmeyi kimi yönlerden farklılaşmayı barındıran karmaşık bir süreç olarak ele alıyorum (bkz. Featherstone, 1995; ayrıca, değişik bir yorum olarak bkz. Göle, 2000). Aşağıda da kullandığım gibi, orta sınıf ve yeni kentli modernizmleri bu sürecin farklılaşmış oluşumlarıdır.

park içinde yeşil alan ya da doğal dinlenme alanı azalmıştı.[11] Ticari mekânların bir kısmı eğlenceye dayalı idi. Özellikle gazinolar, park içindeki eğlence anlayışını temsil etmede ilk sıradaydılar. 1950'li yıllarda, büyük şehirlerin eğlence mekânlarında gözlenen gazino kültürü Gençlik Parkı'nda da yerini almıştı. Parkta, 1940'lı yıllarda "gazino" kavramı Batı danslarının ve tangonun icra edildiği ve "alafranga" özelliği yansıtır bir yerle özdeşleşir iken (Uludağ, 1998a), 1950'li yılların sonlarında bambaşka bir kimliğe bürünüyordu. Artık gazino, hem "alafranga" hem de "alaturka" örneklere yer veren, yeni gelişen popüler Türk (sanat) müziği yanında, taşradan yansıyan "memleket havaları"nın da çalındığı eklektik bir eğlence mekânıydı.[12]

1959 ve 1960 yıllarında park yönetimi tarafından çıkarılan haftalık *Gençlik Parkı* gazetesi, bu yıllara ilişkin park yaşamından kesitler sunuyor. Adı geçen gazete sayfalarından edindiğimiz izlenimlere dayanarak bu yıllardaki park yaşamına ilişkin şu bilgileri verebiliriz: Ada üzerinde bulunan Göl Gazinosu, park içinde simgeleşen bir yerdi. Diğerlerine göre müşterileri daha seçkindi ve "devlet erkânı", sanatçılar, ünlüler, park ziyaretlerinde bu gazinoya ağırlık veriyorlardı. Parkın Haziran ve Eylül ayları arasında yaklaşık üç aylık faal sezonu vardı ve genellikle akşam saatleriyle hafta sonu en yoğun ziyarete sahne oluyordu. Bürokrasinin tanınan simaları, parkın bir lokantasında yemekli davet veriyor, okulların ve kuruluşların özel günlerinde toplu yemekler genellikle parkta havuz manzarasına sahip lokanta ya da gazinoda gerçekleştiriliyordu. Çay bahçelerinde semaverde çay ve nargile içmek bu yılların gözde faaliyetlerinden biriydi ve parkla özdeşleşmişlerdi. Hafta içi gündüzleri kimi gazinolar kadınlar için "kadınlar matinesi" düzenlemekteydi. Lunapark ve daha sonra minyatür tren bu yıllarda faaliyete geçmişti ve yetişkinlerin de ilgisini çekiyordu. Çocuklar için kağıt helva, dondurma, şerbet gibi yiyecek-içecekler sunuluyordu. 1959'da açılan çocuk bahçesinde, çocuklara yönelik çocuk tiyatrosu, kukla salonu, çocuk kütüphanesi ve psikolojik merkez yer alıyordu. Kız arkadaşlarıyla ve nişanlılarıyla gelen gençler daha çok pastanelere, bekâr olanları da bira bahçelerine yöneliyorlardı.

1950'li ve 1960'lı yıllarda parkı kullananların sosyal kompozisyonuna baktığımızda, ağırlıkla "eski kent sakini", toplumun pek çok kesiminden insanların

---

11 Öyle ki park içinde 1959 yılında "dinlenme parkı" adı altında ayrı bir alan düzenlenmişti. Ayrı bir "dinlenme parkı"nın tesis edilmesi (*Gençlik Parkı*, no. 4), "dinlenmek isteyenleri öteki tarafa alalım" anlayışını karikatürize ediyordu.

12 *Gençlik Parkı* gazetesinde (no. 5, 1959) park içindeki Halk Tiyatrosu'nun bir ilanı, o yılların eğlence biçimini yansıtması açısından ilginç: "Gençlik Parkı Halk Tiyatrosu (Eski 'Yeni Tiyatro') zengin bir kadroyla açıldı. Genç ses sanatkârı Sevim Şengül, bariton sesli sanatkâr Nevzat Güyer. Film ve sahne sanatkârları. Saz-Solo-Dans-Akrobat-Atılgan Ailesi-Konya Kaşık Oyunları. Bu geceki komedi 'Amerikalı Amca' (3 perdelik komedi). Her Salı saat 14.00'te Bayan Matinesi, her Pazar Halk Matinesi vardır. Numaralı masa ve sandalye biletleri saat 12.00'den itibaren Tiyatro gişelerinde satılır." Daha sonraki yıllarda, ünlü ses sanatçıları Ankara'da konser vermek istediklerinde Gençlik Parkı'nı seçiyorlardı. 1960'lı yıllarda Zeki Müren, Emel Sayın, Behiye Aksoy gibi nice ünlü sanatçılar park gazinolarında sahneye çıkıyorlardı.

parkı ziyaret ettiği görülmektedir. Bununla birlikte, sosyal ayrışmanın park içinde olduğu, farklı kesimlerin bütçelerine ve beğenilerine uygun, içerideki farklı mekânları kullandıkları söylenebilir. Yerel kültürel örüntülerin Batı kültürüyle karışımı olan yeni modernleşme kalıpları artık "verilmeye çalışılan" yaşam kalıbını ve zevklerini değil, dönemin orta sınıfının yaşam tarzlarını ve zevklerini yansıtıyordu ve bu yapı içinde eğlence anlayışı da önemlice yer edinmişti. Buna, döneminin "orta sınıf modernizmi" de diyebiliriz.

1970'lere gelindiğinde, Ankara kentinin fiziksel alanı genişlemiş, nüfusu artmıştı. Kentlerde kamusal mekânları etkileyen dikkat çekici gelişmeler yaşanıyordu. Bu gelişmeler, göçle birlikte kırdan kente taşınan gecekonducuların artık orta sınıfın kullandığı kamusal mekânlarda da görünmeleri, TV yayınlarının alternatif bir eğlence aracı olarak faaliyete başlamasıyla akşam saatlerinde ev dışında daha az zaman harcanması ve, 1970'lerin ikinci yarısında, siyasal sokak çatışmalarının kamusal mekâna damgasını vurarak kimi kamusal mekânları riskli hale getirmesiydi. Kırdan kente göç sonucu gecekondulara yerleşen kır kökenliler, eski kent sakinlerinin kullandıkları kamusal mekânlara önceleri ürkek, fakat sonraları kararlılıkla girmeye ve görünmeye başladılar. "Hafta sonu", kır kökenlilerin kentte karşılaştıkları ve öğrendikleri bir kavramdı. Düzenli işe sahip olan yeni kentliler, hafta sonunda kenti keşfe çıkıyor ve kendi bütçelerine göre ve özellikle park vb. rekreasyon alanlarından yararlanmaya çalışıyorlardı. Parklar, bu kesimler için boş zamanlarda kenti keşif gezisi anlamında en uygun yerlerdi. Erişilebildiği ölçüde, modernliği tanıma ve kentsel yaşam deneyimi sağlayan mekânlardı. Gençlik Parkı hem modernliği tanıma hem de rahatlıkla erişim ve kendi bütçelerine uygun tüketim olanakları sunması nedeniyle yeni kentlilerin ilgi odağı oldu. "Eski kentli" ve "yeni kentli" ayrımı bu dönemde belirginleşmeye başladı. İki kesim arasında kamusal mekân kullanımı konusunda açık bir çatışma olmamakla birlikte, bu durum psikolojik gerginliklere yol açabiliyordu. Başka kimi süreçler de parkın insan kompozisyonunu değiştiriyordu. Parkın, şehirler arası otobüs terminalinin ve tren garının yakınında olması, Ankara'ya dışarıdan gelen ziyaretçilerin de doğal olarak parkı sıklıkla kullanmalarına yol açıyordu. 1970'lerin sonlarına doğru, park siyasi gençlik gruplarının denetimine girmişti ve bu durum parkı özellikle orta sınıf için riskli hale getiriyordu. Ayrıca, 1980'lerin başında askerlerin hafta sonları parkı kullanmalarına izin verilmişti (Uludağ, 1998a: 226). Belirtilen bu nedenlerle bu yıllarda orta sınıf boş zaman faaliyetlerine daha az zaman ayırdı ve seçmeci davranarak kent içinde yeni yerleri kullanmanın yollarını aradı.

Bu arada orta sınıf, eski kent merkezi olan Ulus'la hemen hemen tüm bağlarını koparmıştı, zorunluluk dışında bu eski kent merkezine uğranılmıyor ve boş zaman faaliyetleri, Kızılay ve Kavaklıdere eksenine doğru yöneliyordu.[13]

13 Buna rağmen parkın yanıbaşındaki Opera Binası, eğitimli orta sınıf tarafından kullanılmaya devam ediyordu.

Orta sınıf kentin başka yörelerindeki rekreasyon alanlarına yönelirken onların yerini yavaş yavaş yeni kentliler alıyordu. Bu sırada parktaki kimi ünlü mekânlar kapanmış ya da faaliyetlerini değiştirmişlerdi. Göl Gazinosu kapanmış, yerini Nikah Salonu[14] almış, kimi gazinolar da çay bahçesine dönüşmüştü. Bu yıllarda tüm Türkiye'de "arabesk kültür" yükselişe geçmişti. Yeni kentli modernizminin bir ürünü olan "arabesk kültür" parkta da kendini gösterdi. 1970'lerin sonlarından itibaren arabesk müzik söyleyen sanatçılar park gazinolarında sahneye çıkmaya başladılar. Çay bahçeleri ise video-TV'lerinde dönemin arabesk, komedi, karate/kung-fu film seline bu türde filmler oynatarak katıldılar. Parkla ilgili ilk olumsuz söylemler bu yıllarda yayılmaya başladı. Bu yapı 1980 sonrasında da devam etti. Park yeni kentlilerin kenti tanımalarında ve o dönemin kültürel yaşam çerçevesinde rekreasyon olanaklarından yararlanmalarında belli bir işlevi üstlenmişti. 1990 yılında Murat Karayalçın'ın belediye başkanlığı döneminde Ankara'daki diğer tüm parklar gibi, Gençlik Parkı'nın da duvarları yıkıldı ve turnikeden paralı geçişlere son verildi. Aynı yıl Büyükşehir Belediyesi tarafından parkın kültürel donanımlarını ve faaliyetlerini geliştirici projeler üretilmeye başlandı. Değişik türde müzik dinletileri, kitap imza günleri, açık havada film ve tiyatro gösterileri vb. faaliyetlerle parkta sanatsal faaliyetler canlandırılmaya çalışıldı, fakat bu girişimler süreklilik gösteremedi (Uludağ, 1998a: 237-238).

Bugünlerde parkı geçmişe kıyasla, yaz aylarında daha az ziyaretçi kullanıyor. Her ne kadar, 1993'te Ankara'da park kullanımı üzerine yapılmış bir araştırma, Gençlik Parkı'nın en çok kullanılan park olduğu bulgusuna ulaşmış olsa da (akt. Uludağ, 1998a: 240), kaba gözleme dayanarak ve görüşme bilgilerini de dikkate alarak, geçmişe göre parkın ziyaretçi sayısında azalma olduğu tahmini yapılabilir. Gösteri salonlarında hemen hemen hiç temsiller yapılmıyor, çay bahçeleri ve lokantaların kimi metruk görünümde, mevcut olanların ziyaretçileri de sınırlı. Ancak, lunaparkın park içine diğer mekânlardan daha fazla ziyaretçi çektiğini ve kullanıldığını ekleyelim. Çay bahçelerinden kimi kahvehaneye dönüşmüş, kimi şifreli TV'de maç yayınları yapmakta, kimi ise hafta sonu ziyaretçi çekebilmek için parkın eski faaliyetlerini ve simgelerini (canlı yerel halk müziği, nargile, semaver vb.) canlandırmaya çalışmakta. Büyükşehir Belediyesi'ne ait kukla tiyatrosu halka ücretsiz gösteri sunmaktadır. Kimi gazinolar genellikle tanınmayan, günün popüler şarkılarını söyleyen arabesk sanatçılara programlarında yer vermekteler. Bugün Gençlik Parkı, eğlencenin daha az olduğu "kent içi parkı" kavramına daha yakın durmaktadır.

---

14 Nikah Salonu şimdi bu binayı Sanat Kurumu ile paylaşıyor.

Parkın genel portresi

Kent sakinlerinin Gençlik Parkı'yla ilgili imge ve söylemlerinin analizini daha anlamlı kılabilmek için, parkın bugüne kadar geçirdiği fiziksel ve sosyal dönüşümü özet olarak sergilemeye çalıştık. Parkın bugün geldiği aşama içinde sakinler tarafından parkın nasıl imgeleştirildiğini ve bunlara günlük konuşma dilinde hangi anlamlar yüklendiğini öğrenmek istiyoruz. Bu amaçla, parkın kent sakinlerinin zihinlerindeki genel portresini öğrenebilmek için, onlara "Gençlik Parkı denince akla ilk neyin geldiği" sorusu sorulmuştur. Açık uçlu bu soruda tek bir yanıt istenmiş ve dikkate alınmıştır. Elde edilen veriler analiz edilerek sınıflandırılmış ve bu sınıflandırmaya göre, önce parkın genel bir portresi çıkarılmış ve sonra bu portreye sakinlerin duygusal tasvirleri de eklenmiştir. Daha sonra ise bu genel portrede çıkarılan kimi imgesel boyutlar daha detaylı biçimde sergilenerek anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Analiz sonuçları Tablo 1'de gösteriliyor. Bu tabloda sakinler üç küme içinde sınıflandırılmıştır. Birinci küme park içindeki ziyaretçileri, ikinci küme park dışı sakinlerini (kentin merkezî bölgelerini kullananlar), ki bunlar içinde az miktarda parkı ziyaret edenler de vardır ve üçüncü küme parkı ziyaret etmeyenleri temsil ederler. Soru açık uçlu olarak sorulduğu için, doğal olarak yanıtlar çok geniş bir yelpazede, parkın çeşitli görünümlerine işaret ediyor. Bu çeşitli görünümleri beş kategori içinde biraraya topladık. Birinci kategori yanıtlar parkın belli öğelerini/alt-mekânlarını, ikinci kategori belli faaliyetleri, üçüncü kategori belli fiziksel-sosyal özellikleri, dördüncü kategori belli türde insanları, ve son kategori anıları içermektedir. Fikri olmayan ya da yanıtsız bırakan çok az oranlardadır.

Tablo 1 incelendiğinde, üç kümenin çağrışımları arasında anlamlı farklılıklar bulunduğu görülür. Bu farklılaşmanın ayırt edici olanlarını şu şekilde tespit edebiliriz:

(1) Üç kümenin çağrışımları arasında kategorilere göre farklılıklar vardır. Parkın *alt-mekânlarına* ve *kullanan insanlarına*, Park Ziyaretçileri'nde daha az, Parkı Kullanmayanlar'a bakıldığında, daha fazla sıklıkla vurgu yapıldığı görülür. Parkın *özellikleri* ve *faaliyetleri*ne Park Ziyaretçileri tarafından daha fazla, Parkı Kullanmayanlar tarafından daha az çağrışım yapılmıştır.

(2) Üç küme arasında parkın portresini çeşitlendirme ve zenginleştirme açısından farklılıklar vardır. Park Ziyaretçileri'nin, parkı daha sıklıkla kullanmalarına rağmen, Kent Merkezi Sakinleri'ne göre tasvirleri daha homojen ve sınırlıdır. Oysa Kent Merkezi Sakinleri ve hatta Parkı Kullanmayanlar'ın park betimlemelerindeki çağrışımlar daha çok çeşitlendirilmiştir.

(3) Çağrışımlardan kimine olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Özellikle fiziksel özellikler ve insan tasvirlerinde bu anlamlar daha belirgin biçimde fark ediliyor. Park Ziyaretçileri, parkı fiziksel açıdan genellikle olumla-

TABLO 1
Gençlik Parkı'nın İlk Akla Getirdiği Çağrışımlar

	Park Ziyaretçileri (n=152) (%)	*Kent Merkezi Sakinleri (n=150) (%)*	*Parkı Kullanmayanlar (n=91) (%)*
Alt-mekânlar	*20* lunapark (11); havuz/su (8); tiyatro (1)	*33* lunapark (20); havuz/su (8); çay bahçeleri (4); lokantalar (1); eski gazinolar (1); nikah salonu (2); tiyatro (1);	*38* lunapark (21); havuz/su (6); çay bahçeleri (4); lokantalar (2); nikah salonu (2); tiyatro (1);
Fiziksel-sosyal özellikler	*26* temiz hava (5); yeşillik (11); manzara (2); güzellik (3); sakinlik (3); kirlilik (1); gürültü (1)	*14* yeşillik (5); manzara (1); güzellik (2); temiz hava (1); sakinlik (1); kirlilik (3); düzensizlik (1); düzeysizlik (1); banallik (1); kötü bir yer (1)	*13* yeşillik (3); güzellik (2); sakinlik (1); kirlilik (2); düzensizlik (1); düzeysizlik (1); banallik (1); kötü bir yer (1)
Faaliyetler	*43* eğlence (19); dinlence (19); gezinti (4); flört etme (1)	*29* eğlence (19); dinlence (4); gezinti (1); semaverde çay içme (3); nargile içme (1)	*13* eğlence (10); dinlence (2); semaverde çay içme (1)
İnsanlar	*9* gençler (3); serseriler (2); askerler (1); seyyar satıcılar (1); aileler (1); işsizler (1); kızlar (1)	*15* serseriler (5); askerler (6); kırolar (1); kenar mahalle gençleri (1); yoksullar (1); fahişeler (1); seviyesiz insanlar (1)	*24* serseriler (9); askerler (8); kırolar (1); kenar mahalle gençleri (1); yoksullar (1); seviyesiz insanlar (1)
Anılar	*1*	*4*	*3*
Fikri yok ya da yanıtsız	*3*	*3*	*5*

Not:
1. Oranlar tam sayıya yuvarlandığı için, toplam oran 100'ü, ara toplam oranları belirtilen sayıları bulmayabilir.
2. Üçüncü kolondaki "Parkı Kullanmayanlar" kümesi, Kent Merkezi Sakinleri kümesinin içinden alınarak ayrıca kümeleştirilmiştir.

yıcı sözcüklerle ya da simgelerle tasvir ederken, Kent Merkezi Sakinleri ve öncelikle Parkı Kullanmayanlar olumlu özellikler yanında olumsuz özelliklere de dikkat çekiyorlar. Park Ziyaretçileri'nin doğal ve fiziksel özelliklere yönelik vurguları genellikle olumlayıcı (yeşillik, temiz hava) yönde iken, Kent Merkezi Sakinleri'nin vurguları dikkate değer oranda olumsuz çağrışımları (düzensizlik, kirlilik) içeriyor. Parkı kullandığı varsayılan insan betimlemelerinde bu çok daha belirgindir ve olumsuz imgeler çağrıştırıyor. Oysa Park Ziyaretçileri'nde olumlu insan çağrışımları baskındır.

Uçtaki iki kümenin (Park Ziyaretçileri ve Parkı Kullanmayanlar) yanıtlarını karşılaştırdığımızda, Gençlik Parkı'nın şu iki portresi ortaya çıkar: Park Ziyaretçileri için *lunapark* ve *havuz* (havuza ait olanlar ya da su) parkın iki önemli fiziksel öğesidir. *Eğlence*, *dinlence* ve biraz da *gezinti* ve hatta *flört* parktaki fa-

aliyetlerden ilk akla gelenlerdir. Parkın fiziksel-sosyal özellikleri genellikle olumlayıcıdır. Bu anlamda park, *yeşillik, güzellik, sakinlik, temiz hava, manzara* demektir, fakat *gürültü* ve *kirlilik* özellikleri de eklenebilir. Adı üstünde *gençlik*le özdeşleştirilebilir, *aile ortamı*dır, ama *serseriler* de olmasa. Çok az bir ziyaretçi için park *anıları* çağrıştırır. Parkı Kullanmayanlar için çağrışımların bir kısmı yukarıdakilere benzer olmakla birlikte, farklı çağrışımlar söz konusudur: Parkı Kullanmayanlar için de parkta *lunapark* ve *havuz* iki önemli fiziksel öğedir. Fakat bunlara yeme-içme yerlerini (*çay bahçeleri, lokantalar, gazinolar*) ve *tiyatro*yu eklemek gerekir. *Eğlence, dinlence* faaliyetleri yanında, bir dönem parkla özdeşleşmiş *semaverde çay* ve *nargile içmek* akla gelir. *Yeşillik* parkın doğal özelliğidir ve bu anlamda *güzelliği* çağrıştırabilir; fakat bununla birlikte, *kirlilik, düzensizlik* ve *düzeysizlik* bu doğal güzelliği gölgeler gibidir. Dolayısıyla *kötü* ve *banal* bir yer de denilebilir. *Serseriler, askerler* ve ayrıca *yoksullar, kenar mahalle gençleri, kırolar, seviyesiz insanlar* parkta en fazla rastlanabilecek ziyaretçilerdir. Park, ayrıca *anılar*da yer edinmiştir.

Parkın insan kompozisyonu

Tablo 1'e daha detaylı baktığımızda, özellikle insanlarla ilgili imgelerin, park sakinlerine göre park dışı sakinlerince daha sıklıkla oluşturulduğunu görürüz. Yapılan çağrışımlardaki tanımlamalarının çoğunluğu basmakalıp insanlara dönüşmektedir. Bu türden yakıştırmalar da en fazla Kent Merkezi Sakinleri tarafından yapılmıştır. Kent Merkezi Sakinleri tarafından verilen yanıtlara göre parkın ziyaretçileri, sakinlerin kendi deyimleriyle, "serseriler", "askerler", "fahişeler", "kenar mahalle gençleri", "kırolar" ve "yoksullar"dır. Bunların çoğuna kötüleyici ve küçümseyici anlamlar yüklenmiştir. Buna karşın, park ziyaretçilerinin yanıtları incelendiğinde, hem bu tür kötüleyici ve küçümseyici insan yakıştırmaları çok azdır, hem de "gençler", "aileler", "kızlar" gibi olumlayıcı figürlere yer verilmiştir. Parkı ziyaret etmeyen sakinlerin park ve insan tasvirlerinden kimi seçmeler şöyledir:

> "Orası çakal yatağı, ailelere vereceği bir şey kalmadı. Eskiden aileye hitap ediyordu... Şu anda Gençlik Parkı'na Ankara'nın yerlileri gitmiyor, başka yerlerden gelenler gidiyor." [45 yaşında muhasebeci; kadın; GOP'ta oturuyor]

> "Parka yıllar önce, çocukken gelirdim. Girişler ücretliydi. Şimdi gidip oturmak mümkün değil. Toplum içine çıkmaması gereken bir sürü itin kopuğun geldiği yer." [26 yaşında; kadın; Batıkent'te oturuyor]

> "Giden insanlar daha çok askerler, hayat kadınları, liseliler, kültürsüz insanlar. Eskiden daha kültürlü insanlar da gidiyordu." [43 yaşında memur; kadın; Sokullu'da oturuyor]

"Ankara dışından gelenler için yön tayin edici." [40 yaşında bir ev hanımı; Sincan'da oturuyor]

"Sosyokültürel düzeyi düşük, eğitimsiz ve suça eğilimi olan insanların gittiği... arabesk bir kültürün hâkim olduğu yer." [23 yaşında, parka hiç gitmemiş yalnızca yanı başından geçmiş bir erkek öğrenci]

Ankara'da bir süre görev yapmış, şimdi emekli bir polis müdürü, parkın değişen insan kompozisyonunu söyleşimiz sırasında kendi algısıyla şu şekilde tasvir ediyordu:

"Ankaralının tek eğlence merkeziydi, ailelerin güzel gidip gelebildiği, eğlenebildiği yerdi. Ondan sonra, üstün performanslı belediye başkanlarımız geldi Ankara'ya hizmet edeceğiz diye, 'halka duvar olmaz' düşüncesiyle Gençlik Parkı'nın etrafını çevreleyen duvarları yıktılar. O zaman, buraya kedi, köpek, insan, kuş, her şey serbestçe girmeye başladı, kontrolsüz bir şekilde. Ondan sonra askerin izinlerinde buraya girmesini serbest bıraktılar. Bu arada, bu belediye başkanlarımız Ankara'nın her yerine çok güzel parklar yaptılar. Vatandaşın buraya olan ilgisi azaldı. Niye azaldı? Park ihtiyacını oturdukları yerlerde gidermeye başladılar. Parkı park yapan özelliklerden bir tanesi de çocuklara hitap etmesi, çocuk bahçelerini kurdular, bunların içine. O zaman, Gençlik Parkı kimlere kaldı? Hafta sonu izne çıkan asker evlatlarımızla, varoşlardan kopup gelen işsiz güçsüz çocuklarımıza kaldı. Artı, iş bulacağım diye varoşlara yerleşip, iş bulamayan seyyar satıcılara kaldı. Sistemin boşluğu, sistemin arızası bunları burada yeşertti, geliştirdi. Potansiyel suçlu durumundaki insanlar, burada rahatça gezmeye başladılar... Bu arada birtakım yerlere gidemeyen, kırmızı kart yiyen, bu yola zorunluluk nedeniyle düştüklerini savunan hayat kadınlarının da mekânı oldu."

Emekli polis müdürünün örnekleri park ziyaretçisi olmayanların imgeleriyle hemen hemen benzerlik taşıyor. Farkı, kendi tarzında "sosyolojik bir açıklama" çabası getirmiş olmasıdır. Bu alıntıda da parka gelenler olumsuz profilleriyle anlatılıyor. Burada ironi yüklü olan "üstün performanslı belediye başkanları" deyişi aslında 1990 yılında parkın duvarlarını yıktıran belediye başkanını örtük biçimde eleştirmek için kulanılıyor. Ayrıca, "vatandaşın buraya olan ilgisi azaldı" deyişi de toplumda öteden beri söylenen "halk plaja hücum etti, vatandaş denize giremedi" özdeyişini anımsatır. "Vatandaş", özel konumda bir insan olarak gösteriliyor. Alıntıda geçen "kedi, köpek, ... kuş, her şey serbestçe girmeye başladı" deyişi de, parkın duvarlarının kaldırılmasından sonra parka gelen insanları küçümsemek için metaforik (mecazî) anlamda kullanılmıştır. Gençlik Parkı'na gelen, kullanan insanların, en azından orta sınıf sakinlerinin zihinlerindeki imgesi bu şekilde yer edinmektedir. Anlatılarda parkın eski ve yeni ziyaretçileri arasındaki farka değinilmekte, eskiden parkı kullananlar "aileler", "nezih" ve "kültürlü" insanlar, "kentin yerlileri", "vatandaşlar" iken park bu özelliğini yitirerek gündelik yaşamda "dikiş tutturamamış", "işsiz güç-

süz", "kültürsüz", "serseri tipli", "suça eğilimli" ve "göçmen" insanların sığınağı haline gelmiş oluyor.

Gerçekten parkın ziyaretçileri bu yukarıda örneklenen "marjinal" gruplar mı yoksa kentin başka kesimlerinden insanlar da var mı? Gerek araştırma verilerinden gerekse muhtelif zamanlarda parkta yaptığımız gözlemlerden yola çıkarak, özellikle parkın "açık sezonu" diye tanımlayabileceğimiz Mayıs ve Eylül ayları arasındaki zaman kesiti için, parkın insan kompozisyonunu yukarıda belirtilen kesimlere indirgemenin yanıltıcı olacağını açıklıkla söyleyebiliriz. Parkın haftanın değişik günlerinde ve günün farklı saatlerindeki insan kompozisyonu değişmektedir. Doğal olarak hafta sonu parkın ziyaretçileri artmaktadır. Her şeyden önce parkın ziyaretçileri çoğunlukla toplumun yoksul kesimlerinden oluşmakla birlikte, ki bunların çoğu yeni kentlidir, bu kesimin dışındaki ziyaretçiler de dikkate değer oranlardadır. Aşağıda değinileceği gibi, park içinde kimi lokallerin ve Altındağ Nikah Salonu'nun bulunması, bir şekilde kısmen kimi orta sınıf sakinlerini de parka çekmektedir. Hafta içi ise park, en çok kent dışından iş takibi, kendileri ya da yakınları için civardaki hastanelerden yararlanmak ya da başka nedenlerle kente gelenler, Ulus civarına iş ve alışveriş için gelenler, işsiz ve emekliler tarafından kullanılmaktadır. Araştırma verilerine göre parkı en fazla kullananlar, yaptıkları işe ve uğraş alanlarına göre, emekliler, öğrenciler, eşleri ve çocuklarıyla ya da yalnız gelen işçi, memur, esnaf ve zanaatçı gibi dargelirliler, özellikle lunaparka ilgi gösteren, çocuklarını gezdiren ev kadınlarıdır. Bu gruplara sadece hafta sonu, özellikle Pazar günleri parka gelen erleri (askerleri), küçük sanayi ve hizmet sektörünün genç çalışanlarını katabiliriz. Erler hafta sonu gündüzleri ancak sınırlı saatlerde parkı kullanmaktadır. Bunların dışında az da olsa, orta düzey ticaret erbabı ve profesyonel meslek çalışanlarının da yolu parka düşmektedir. Parkı eskiden beri kullanan, dolayısıyla parkta bir cemaat ya da çevre oluşturmuş gruplardan da söz etmek gerekir. Bu sakinler açısından park, kendi sosyal çevrelerinden kopmamak için bir buluşma yeri oluyor. Özellikle "akşamcı" ve "nargileci"leri ve Sanat Kurumu ile Aşıklar Lokali üyelerini bu gruplar içinde sayabiliriz. Cinsiyet açısından bakıldığında, parkı ziyaret eden kadın sayısı hafta içi azalırken hafta sonunda artış göstermektedir. Kadınlar genellikle grup içinde (eşleri, çocukları, arkadaşları, akrabaları ya da diğer refakatçilerle) parkı ziyaret etmektedir.

Tabii park çalışanları da oldukça geniş bir sayıyı oluşturuyor. Park içindeki lokanta, çay bahçesi, gazino, kahvehane, büfe, lunapark içindeki oyun alanları ve denetleme birimleri gibi çeşitli alanlarda işletmeci ve ücretli olarak çalışanlar yanında, enformel işler tutanlar da var. Ayakkabı boyacısı ve çekirdekçi çocuklar, piyangocular, simitçiler, çiçekçiler ve park girişine yakın kümelenmiş, mevsimine göre faaliyet gösteren diğer seyyar satıcılar en fazla göze çarpanlardır. Tüm bunların dışında, bir iş merkezi olan Ulus'un yanı başındaki parkın yakınında metro durağının ve pek çok ulaşım aracı duraklarının olması, bir kı-

sım insanın parkı yalnızca kestirme yol olarak kullanmasına yol açıyor. Bunların dışında parkı denetimin olmadığı zamanlar evsizlerin de kullandığını ekleyebiliriz.[15]

"Aile yeri": Kamusal mekânda özel alan

Yanıtlarda dikkati çeken ve çokça geçen sözcüklerden biri de "aile"dir. Yukarıda kimi alıntılarda da görüldüğü gibi, parkın tasvirinde "aile" kavramına bol bol referans yapılmakta ve parkın "aile yeri" olmaktan çıktığı sıklıkla dile getirilmektedir. Yukarıdakilere ek olarak, sakinlerin parkla ilgili şu sözlerine de göz gezdirelim:

> "Eskiden nezih insanların ve ailelerin gidebildiği, temiz, pırıl pırıl bir yerdi. Şimdi merak ediyorum, hiç aile gidiyor mu?"
>
> "Bekârken gidiyordum, ancak evlendikten sonra gitmedim. Aslında güzel bir yer. Fakat bir ailenin gidebileceği bir yer değil."
>
> "Eskiden aileler gidiyordu. Şimdi ipini koparan gidiyor ve ailece rahat gezemiyoruz."
>
> "Burası eskiden bir eğlence yeriydi, aileler gelirdi. Şimdi ailesiyle gelen çok az."
>
> "Parkın çevresi güzelleşti, ailelerin gidebileceği bir yer oldu artık."

Bu ifadelerden yalnızca son ikisi park ziyaretçilerine, diğerleri park dışındaki sakinlere aittir. İfadelerde Gençlik Parkı, olumlu ya da olumsuz olsun, aile kavramına gönderme yapılarak tasvir edilmektedir. Bu ifadelerde, park (kamusal mekân) yaşamı aile kavramıyla özdeşleştiriliyor, biri hariç, parkın eskiden ailelere hitap ederken artık bu özelliğini yitirdiği dile getiriliyor. Burada park ve "aile yeri" yer değiştirmiş oluyor. Park ve aile özdeşleşmesinin kaybolması durumunda, parkın silueti olumsuzlaştırılıyor, parka olumsuz anlamlar yükleniyor. Park dışında yansıyan bu olumsuz imgeye karşılık, park içinde lokanta, gazino, çay bahçesi, kafeterya benzeri yerlerin tabelalarında vurgulu bir şekilde "aile yeri" kavramı kullanılmakta, bu durum ironik bir tezat oluşturmaktaydı. Park içindeki bu yerlerin hemen hepsi, "aileye mahsustur", "aile yerimiz vardır", "aile çay bahçesi" benzeri levhaları ziyaretçilerin rahatlıkla görebilecekleri şekilde asmışlar, kimileri de doğrudan işyerlerinin adına "aile" sözcüğünü eklemişlerdi.

Kamusal bir yerde, "aile" adı altında ayrı bir yer tahsis edilmesi hem pratikte bir sosyal ayrışma yaratmakta hem de bunun vurgulu bir şekilde bir simge ola-

---

15 Parkta görev yapan özel güvenlik yetkililerinin verdikleri bilgiye göre, parkı, bir dönem geceleri evsiz barksız insanlar kullanmış, fakat özel güvenlik biriminin denetimiyle sayıları azalmıştır. Park görevlileri parkın çevresinde bir duvar ya da çit olmamasını gerekçe göstererek gece parkta "kimin yattığını, kimin kalktığını" bilmediklerini belirtmişlerdir. Parkların gece evsizler tarafından kullanımı evrensel bir olgu olarak gözükmektedir desek yanlış sayılmaz. Dünyanın pek çok ülkesinde, en gelişmiş denilen ülkelerde bile özellikle kentin merkezî noktalarına yakın parklar geceleri evsizlere barınak işlevi üstlenmektedir. Ekonomik ve sosyal sistem evsiz ve işsiz-güçsüz kitleler yarattığına göre, bu kitlelerin de sığındıkları barınakların başında parklar gelmektedir.

rak belirtilmesi, mekâna özel bir anlam yüklemektedir. Kamusal bir mekânda ve bu mekânla ilgili anlatılarda, doğrudan özel alana işaret eden "aile" kavramının vurgulu bir şekilde bir simge ve neredeyse fetiş halinde kullanılmasının nedeni ne olabilir? Bu soru, daha geniş düzeyde kamusal mekâna sarkan özel yaşam alanıyla ilintili olarak yanıtlanması gereken bir konudur. Yanıt, belki de bizim kültürümüzde kamusal ve özel ayrımının çok belirginleşmemesi ve kimi durumlarda iç içe geçmesiyle ilgili olabilir. Bizde daha fazla rastlanabilecek bu nüfuz etme olgusu aslında, kamusal ve özel ayrımının daha belirgin ayırt edildiği Batı toplumlarında da gözlenen bir durumdur. Lofland (1998: 12-13) Batı toplumlarından örneklendirdiği çalışmasında, kamusal mekânlarda özel yaşam adacıklarının gerçekleşebileceğini söyler. Sennett (1996) ise, günümüzde insanların daha fazla özel alana, mahremiyete ve cemaate sığındıklarını, buna karşılık ötekilerle daha az temas etmeye, kamusal faaliyetlere daha az zaman ayırmaya yöneldiklerini belirtir. Bu durum ona göre kamusal alanın gerilemesidir. Oysa Türkiye'de, modernleştirici etkisi olan geç kapitalistleşme ve kentleşme süreçlerini ve toplumun farklı kesimlerinin (cinsiyet, dinsellik, sınıf vb.) kamusal mekânlara katılım düzeylerini dikkate aldığımızda durumun daha farklı olduğu söylenebilir. Kentleşme süreci, daha önceden kentsel/kamusal yaşam deneyimi olmayan kırsal kesim insanlarını kentlere taşıyarak, kent ortamıyla tanıştırıyor. Kent, kamusal mekânlarıyla, kır kökenli sakinleri modernleştirici/kentlileştirici bir rol üstleniyor. Kadın-erkek ayrışmasının çok güçlü olduğu toplumumuzda, bu süreç aynı zamanda kadınların da kamusal yaşama katılımları anlamına geliyor. Ancak, kadınların kamusal mekânlara katılımlarının, pek çok nedenden (ataerkil/geleneksel değerlerin varlığını sürdürmesi, hane sorumluluklarını yerine getirmek, dışarıda tacizle karşılaşma olasılığı vb.) dolayı erkeklere göre sınırlı olduğu, kamusal mekânları daha az kullandıkları söylenebilir. Konuya farklı açıdan yaklaşanlar da vardır: Marcus, İzmir'de yaptığı bir araştırmaya dayanarak, Türkiye'de kadınlarla erkeklerin ayrı özel ve kamusal alanları/mekânları olduğunu, bu özelliğiyle bildik kamusal-özel ayrımına denk düşmediğini göstermeye çalışır (akt. Bora, 1997). Bu tespite karşı Bora (1997), iki cinsin ayrı kamusallıklarının varlığı kabul edilse bile, bu kamusallığın eşdeğer olmadığını, kadınların kamusallığının daha sınırlı olduğunu vurgular. Sonuçta, kadınların kamusal yaşama katılımında zamanla dikkate değer düzeyde artma gözlense bile, mevcut durumda, kadınların hem kamusal mekânları daha az kullandıklarından hem de kendi kamusallıklarını tercih ettiklerinden dolayı kamusal mekânlarda bir cinsiyet ayrışmasından (erkek mekânları/kadın mekânları) söz edilebilir, tabii ülkenin farklı yerelliklerini de gözeterek.

Bu kültürel yapı içinde, "aile yeri" adı altında organize edilen mekânların rolü anlamlıdır. Daha çok lokanta, kafeterya, çay bahçesi vb. kamuya açık ticari yerlerde rastlanan ve genellikle ayrı bir bölüm tahsis ederek oluşturulan bu tür mekânlar, yalnızca kadınlara ya da yanında kadın olan erkeklere açık olmakta-

dır. Anadolu'nun taşra kent ve kasabalarında sıklıkla, ama metropollerde de (özellikle çeperinde) rastlayabildiğimiz bu tür yerlerin pek çok işlevinden söz edebiliriz: Her şeyden önce, cinsiyetler arası kapalılığın geniş bir kesimde devam ettiği, kadınların "erkeklerle paylaşılan" kamusal mekânlara rahatlıkla giriş yapamadıkları ve bu mekânları kullanamadıkları, dolayısıyla daha az kamusal deneyime sahip oldukları toplumumuzda, bu tür yerler, mahremiyeti koruma adına oluşturulduğu ve yalnız/bekâr erkeklerin girişini engellediği için de kısmen kadın kamusallığı adına uygun ortamlar sunarlar.[16] Böylece, bu özellikleriyle "aile yeri", kamusal mekânlarda mümkün olduğunca kamusal temastan ve bunun risklerinden kaçınmak isteyenlerin de talep ettikleri mekânlar olmaktadır. Ayrıca bu tür yerlerin, mahremiyeti kısmen kamusal mekânda tutmaları, ama sınırlı biçimde kamuya açık olmaları nedeniyle bir geçiş mıntıkası ya da katalizör işlevi yarattıkları söylenebilir. Sonuçta, aile yeri, hem kamusal etkileşimin risklerinden kaçınmak için güvenli bir yer hem mahremiyeti kısmen kamusal mekâna taşıması nedeniyle bir geçiş mıntıkası hem de mekâna bu anlamları yükleyen bir im, bir gösteren olmaktadır. Gençlik Parkı'nın içinde, yukarıda değindiğimiz gibi, pek çok mekânın "aile yeri" olarak tanımlanmasının anlamı bu açıklamaya çalıştığımız çerçeveden bakılarak yorumlanabilir. Hem bu tür yerleri tercih eden parkın şimdiki potansiyel kullanıcılarına karşı hem de park dışında gelişen olumsuz imgeye karşı simge olarak kullanılmakta, böylelikle yeni kentli modern yaşam biçimi yeniden üretilmektedir.

Parkın uyandırdığı duygular

Duygular, imgeler dünyasını etkileyen öğelerdir. Bu nedenle Gençlik Parkı'nın sakinlerde nasıl bir duygu uyandırdığı da dikkate alınması gereken bir konudur. Sakinlerin Gençlik Parkı'yla ilgili duygularını öğrenebilmek için "parkın kendilerinde nasıl bir duygu yarattığı" sorusu sorulmuştur. Açık uçlu olarak sorulan bu sorunun yanıtları, sakinlerin kendi söyleyişleriyle olduğu gibi yazılmış, daha sonra sıklık sırası içinde olumlu, olumsuz ve nötr özellikleriyle sınıflandırılmıştır (bkz. Tablo 2). Tablo'da üç kümenin (Park Ziyaretçileri, Kent Merkezi Sakinleri ve Parkı Kullanmayanlar) yanıtları yer alıyor. Yanıtlar gözden geçirildiğinde, Park Ziyaretçileri'nden Parkı Kullanmayanlar'a doğru uzanan bir yelpaze içinde, sakinlerin duygularının görece olumludan olumsuza doğru değiştiği görülür. Parka ilişkin olumlu duygular, Park Ziyaretçileri'nde oldukça yüksek bir orana yükselirken, Kent Merkezi Sakinleri'nde giderek azalmakta ve Parkı Kullanmayanlar'da en düşük düzeyine varmaktadır. Ayrıca Kent Merkezi Sakinleri'nin ve Parkı Kullanmayanlar'ın azımsanmayacak bir

16 Daha önce değindiğimiz gibi, geçmiş yıllarda park içinde kimi gazinoların düzenlediği "kadınlar matinesi" programları bir kadın kamusallığı yaratıyordu. Göle (2000), ayrı kamusallığı temsil etmelerine karşın bu tür örneklerin modernleştirici işlevinden söz eder.

TABLO 2
Gençlik Parkı'nın uyandırdığı duygular

Duygular	*Park Ziyaretçileri (n=152) (%)*	*Kent Merkezi Sakinleri (n=150) (%)*	*Parkı Kullanmayanlar (n=91) (%)*
Olumlu	*77* dinlendirici (22); rahatlatıcı/ sakinleştirici (13); huzur verici (9); eğlendirici (5); gençleştirici (5); neşelendirici (3); sevindirici (3); heyecanlandırıcı (3); ferahlatıcı (2); özgürleştirici (2); değişiklik (1); mutluluk (1); romantizm (1); olumlu bir duygu (6)	*37* eğlendirici (14); dinlendirici (4); rahatlatıcı/sakinleştirici (4); heyecanlandırıcı (3); huzur verici (1); gençleştirici (1); ferahlatıcı (1); merak (1); iç açıcı (1); olumlu bir duygu (7)	*19* eğlendirici (7); dinlendirici (2); gençleştirici (2); merak (2); heyecanlandırıcı (1); olumlu bir duygu (4)
Olumsuz	*10* rahatsızlık (1); sinirlendirici (3); tiksinti verici (2); tahammülsüzlük (1); tedirginlik (1); olumsuz bir duygu (3);	*38* rahatsızlık (5); tiksinti verici (4); tedirginlik (3); güvenliksizlik (3); hüzün (2); sinirlendirici (1); korkutucu (1); isteksizlik (1); bela getirici (1); bunaltıcı (1); huzursuzluk (1); nefret (1); sıkıcı (1); olumsuz bir duygu (16)	*53* rahatsızlık (7); tiksinti verici (6); tedirginlik (3); güvenliksizlik (3); hüzün (2); isteksizlik (2); korkutucu (1); bela getirici (1); bunaltıcı (1); huzursuzluk (1); nefret (1); sıkıcı (1); olumsuz bir duygu (21)
Nötr	*3* hiçbir şey (2); hatırlatıcı (1);	*19* hiçbir şey (11); hatırlatıcı (8)	*22* hiçbir şey (13); hatırlatıcı (9)
Hem olumlu hem de olumsuz	1	—	—
Yanıtsız	9	8	9

Not:
1. Oranlar tam sayıya yuvarlandığı için, toplam oran 100'ü, ara toplam oranları belirtilen sayıları bulmayabilir.
2. Üçüncü kolondaki "Parkı Kullanmayanlar" kümesi, Kent Merkezi Sakinleri kümesinin içinden alınarak ayrıca kümeleştirilmiştir.

kesimi için park hiçbir duygu ifade etmiyor. Parkın hiçbir duygu ifade etmemesi bile, aslında örtük bir olumsuz duygu olarak okunabilir. Kimi sakinler ilk duygularını somut ya da daha tanımlayıcı olarak belirtirken (örneğin "huzur verici", "rahatlatıcı" gibi) kimileri de "olumlu bir duygu" gibi genel bir yanıt vermişlerdir. Park ziyaretçilerinin büyük çoğunluğu açısından park olumlu duygular uyandırmaktadır. En fazla vurgu yapılanları belirtirsek: Park Ziyaretçileri Gençlik Parkı'nı genellikle "dinlendirici", "rahatlatıcı", "huzur verici", "eğlendirici", "gençleştirici", "neşelendirici", "sevindirici", "heyecanlandırıcı" ve "ferahlatıcı" bulmaktadır. Doğrudan özel bir duygu ifadesi belirtmemekle birlikte, önemli bir kısmı "olumlu bir duygu" ve oransal olarak az da olsa "olumsuz bir duygu" diyenler vardır.

İkinci ve üçüncü kümedekilerin olumlu duyguları giderek azalmakta, fakat kullanılan ifadeler benzer nitelik taşımaktadır. Burada dikkate değer bir husus, ikinci ve üçüncü kümedekilerin önemli bir oranının parkı "hatırlatıcı" ya da "anı tazeleyici" olarak algılamalarıdır. Bu duygu ifadesi, bir zamanlar parkı kullanınakla birlikte artık yolu parka düşmeyen kesimin yalnızca "nostalji" duygusundan ibaret kalmaktadır. Ancak, kendi ifadeleriyle "belki [nikah salonunu kullanmak için] sadece nikahlarda gidilebilecek" bir yer olmaktadır.

Parka ilişkin olumsuz duyguların oranı üç küme arasında bu kez ters bir yol izleyerek artar. Park Ziyaretçileri'nde en az rastlanan olumsuz duygular, Parkı Kullanmayanlar'da en yüksek noktaya çıkar. En fazla, "rahatsızlık", "tiksinti verici", "tedirginlik", "güvenliksizlik" gibi olumsuz duygu ifadeleri vurgulanmıştır. Bunun yanında, ikinci ve üçüncü kümedeki sakinlerde, "hiçbir şey uyandırmıyor" ve "hatırlatıcı" gibi nötr yanıt verenlerin oranı da önemsenmelidir. Tabii, "hatırlatıcı" olarak beyan edilen duygu ifadesi, nötr olduğu kadar olumlu ya da olumsuz çağrışımları barındırabilir. Ancak, soru kağıdında bunu daha somut gösterecek ek bir soru olmaması nedeniyle, bu yanıt kabaca, "nötr" kategorisi içinde değerlendirilmiştir. Bu durumda, Gençlik Parkı kentin çeşitli kesimlerinde apaçık farklı duygulara yol açmaktadır. Park ziyaretçilerinin duyguları büyük çoğunlukla olumlu yönde iken, bir kısmı parkı hâlâ ziyaret etmekte olan Kent Merkezi Sakinleri'nde hem olumlu hem de olumsuz, fakat Parkı Kullanmayan kent sakinlerinde çoğunlukla olumsuz duygulara yol açabilmektedir.

Parkın sakinlerde uyandırdığı duygulara daha ayrıntılı baktığımızda, bu duyguların (olumlu ya da olumsuz) oluşumunda ya da yenilenmesinde parkın fiziksel ya da sosyal özelliklerinden hangisine gönderme yapıldığı merak konusu olabilir. Yalnızca tablo verilerine göre, bu konuda bir ayrım yapmak zor görünse de, söyleşilerden ve görüşmelerden edindiğimiz izlenimleri de dikkate alarak, olumlu duyguların genellikle fiziksel çevreye, fakat olumsuz duyguların sosyal çevreye gönderme yaptıklarını söyleyebiliriz. Şimdi şu duygu ifadelerine bir göz gezdirelim: En fazla vurgu yapılan "rahatsızlık", "tiksinti verici", "güvenliksizlik", "tedirginlik", "korkutucu" ifadeleri eksenin ucundaki olumsuz duygular olarak tasvir edilmişler ve oldukça itici anlamlar yüklenmişlerdir. Tablo'da görünen "güvenliksizlik", "tedirginlik", "bela getirici" ve "korkutucu" ifadelerinin açık biçimde bir güvenlik algısından kaynaklanan duyguları yansıttıkları söylenebilir. Bunun yanında "rahatsızlık", "sinirlendirici", "tiksinti verici", "isteksizlik", "bunaltı verici" benzeri duyguların genellikle sosyal çevre etkisine gönderme yaptığını tahmin edebiliriz. Ayrıntılı veriler bu tahmini güçlü biçimde desteklemektedir. Soru kağıdı ve görüşmelerden toparladığımız ifadelerden bir demet aşağıdadır:

> "Huzur verici bir yer, ama buraya gelen serseriler aklıma gelince sinirlendirici bir duyguya dönüşüyor. Buraya gelen insanlar rahatsız edici oluyorlar." [28 yaşında; kadın]

"Daha güzel olmuş. Ailem için piknik alanları güzel. Sessiz ve sakin." [39 yaşında ev hanımı]

"Daha güzel, daha huzurlu. Doğası güzel. Aileler eskiden gelemiyordu. Dinlenmek ve huzur bulmak için buraya geliyorum." [41 yaşında; erkek]

"Nefes alınacak, rahatlatıcı, sakin bir yer. Bayan olarak önceden tek başına gelinemiyordu. Şimdi daha rahat oldu." [58 yaşında ev hanımı]

Bu alıntılarda, parkın olumlu ve olumsuz tasvirleriyle birlikte duygulara da yer verilmekte; parkın peyzajı (parkın doğası, manzarası, piknik alanları vb.) olumlu, parkın istenmeyen ziyaretçileri ise olumsuz duyguların kaynağı olarak gösterilmektedir.

Tehlike ve risk

Kamusal mekânlarda gerçekleşen kimi rastlantısal olaylar (rastlantısal şiddet, kapkaççılık, fiziksel ve sözel taciz, vandalizm vb.) insanlarda kamusal mekâna karşı endişe ve korku duyguları yaratabilmekte ve kimi mekânları, insanların gözünde daha tehlikeli ve riskli hale getirebilmektedir. Böylece gündelik yaşamda, insanların zihinlerinde kentin tehlike ve risk haritaları gelişmekte, bu haritalara göre kamusal mekânlar, olası tehlikelere karşı "güvenli" ve "güvenliksiz" bölgeler olarak tasnif edilmektedir. Bu haritalar hem coğrafyayı (mekân) hem de zamanı (günün değişik bölümleri) hesaba katmakta, böylece mekânsal ayrışmayı yeniden düzenleme işlevi üstlenebilmektedir. Franck ve Faxson (1989) olguyu kadınlar açısından değerlendirerek, kamusal mekânlarda kadınlar açısından risk bölgelerinin olmasını, onları kimi kamusal mekânlarda bulunmaktan alıkoyduğunu vurgularlar. Sennett (1996), tehlike ve risk algılarını ve bunların yarattığı korkuyu daha geniş düzeyde ele alır. Ona göre, günümüz insanında kamusal mekânda başkalarıyla/ yabancılarla temas ve bunun riskleri korku yaratmakta olup, "yabancıların kendisi zaten bir tehdit unsurudur". Lofland (1998: 153) bunu "orta sınıf korkusu" olarak adlandırır.

Kamusal mekânlarda gerçekleşen bu süreçleri, araştırmamızın bulgularıyla ilişkilendirebiliriz. Önce, verileri sergilemeye çalışalım: Sakinlerin Gençlik Parkı imgeleminde dikkate değer bir boyut güvenlik kaygıları üzerinde yoğunlaşmakta, parkın güvenlik imgesi farklılaşmaktadır. Araştırma verilerine göre, Park Ziyaretçileri ile Kent Merkezi Sakinleri'nin, parkla ilgili güvenlik algıları arasında anlamlı bir farklılaşma vardır, cinsiyet değişkeni açısından ise bir farklılaşmadan söz edemiyoruz.[17] Parkın sakinleri, parkı ne "güvenli" ne de

17 Sözü edilen iki kümenin ve ayrıca cinsiyet faktörünün katıldığı varyans analizi sonucu ($F(1-284)=71.29; p<.01$), küme etkisini anlamlı gösterirken, cinsiyet etkisini anlamlı göstermiyor. Algı ortalamaları, 1'den (olumsuz) 3'e (olumlu) kadar uzanan bir ıskala içinde, Park Ziyaretçileri için 2, Kent Merkezi Sakinleri için 1.2'dir.

"güvenliksiz" bir yer olarak görüyorlar. Bu konuda "nötr" diyebileceğimiz bir algı düzeyinden söz etmek mümkün. Oysa Kent Merkezi Sakinleri'nin genel eğilimi parkın "güvenliksiz" bir yer olduğu yönündedir. Park dışında yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, bu bulguyu destekler gözükmektedir. Alıntılarda güvenlik kavramı sakinler tarafından oldukça geniş içerik taşıyan anlamlarda kullanılmıştır. Cevaplayıcılardan aktardığımız şu cümleler parkın güvenlik imgesine ilişkin yeterli bilgi vermektedir:

> "Epeydir gitmediğim için nasıl bilmiyorum. İnsanların rahatsız edildiğini biliyorum. İpsiz sapsızlarla dolu. Park güzel, herşey sevilebilir aslında. Ancak insanlar rahatsız edildiği için oraya gitmek istemiyorum." [40 yaşında tuhafiyeci kadın; Siteler'de oturuyor]

> "Giriş kontrollüyken daha iyiydi. Şimdi tedirgin dolaşılıyor. Özellikle geceleri masum insanların zarar gördüğü bir yer haline geldi." [30 yaşında öğretmen; erkek; Aydınlıkevler'de oturuyor]

> "Bir kaç kez gittim. Kalabalık gidilmezse rahatsız edileceğimi düşünüyorum." [20 yaşında kız öğrenci; Ayrancı'da oturuyor]

> "Başıboş, eğitimsiz insanlarla dolu, kafayı çekenlerle dolu. Tehlikeli bir yer. Artık sadece ailelerin gidebileceği bir yer değil. Kapılar açılınca herkes girmeye başladı. Üst düzey bir kız-erkek girip gezemez." [45 yaşında parfümeri dükkânı sahibi; erkek; Maltepe'de oturuyor]

> "Arabesk bir kültürün hâkim olması bana itici geliyor. Birtakım şeylere isyan eden ama bu tepkiyi kendine ve çevreye yansıtan, toplumun kurallarıyla pek fazla bağdaşmayan insanların yaşam tarzını kast ediyorum. Saldırgan eğilimler gösterirler ve genelde kime saldırdıklarına dikkat etmezler. Konserlerde etrafa jilet atarlar. Oraya gidenler can güvenliklerinden şüphe etmeliler bence." [22 yaşında kız öğrenci]

Bu ifadeler, sakinlerin gözünde parkın güvenlik algısını oldukça olumsuz gösteriyor.[18] Bu olumsuz yansımaların çoğu şu an parkı kullanmayan, başka parkları ya da rekreasyon alanlarını tercih eden sakinlere, daha azı da park ziyaretçilerine aittir. Yansıyan imgeye göre, park güvenlik açısından korku yaratan ve oldukça riskli bir yer ve bunun nedeni de, sakinlerin deyimiyle, parka gelen "serseriler", "ipsiz sapsızlar", "başıboş dolaşanlar", "işsizler", "içki içip sızanlar", "alkolikler", "askerler", "eğitimsiz" ve "arabesk kültür"e dahil insanlar oluyor. Bir kısmına metaforik anlamların yüklendiği bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, kaygı ve korku yaratan öğeler, dışlanmaya hazır, suç işlemese bile

18 Bu arada parkın yanıbaşında bir polis karakolu bulunduğunu hatırlatalım. Yanıbaşında polis karakolu olan bir parkın güvenlik açısından riskli bir yer olarak gösterilmesi dikkate değerdir. Ayrıca parkta 1994 yılından beri çeşitli özel güvenlik şirketlerine bağlı ekipler güvenliği sağlama işini üstlenmişlerdir.

sakinlerin gözünde suç işleme riski yüksek kabul edilen alt sınıf insanlardan kaynaklanıyor ve bu insanların kullanma potansiyeli yüksek olduğu ya da olabileceği Gençlik Parkı tehlikeli ve riskli bir yer olarak gösteriliyor. Başlangıçta bu tür tasnif ve yargı bir kez yapıldıktan sonra, iletişim ve etkileşim süreçleriyle birlikte, diğer sakinlere/kesimlere nüfuz etmeye başlıyor. Parka hayatlarında hiç gitmemiş, Ankara'ya eğitim için gelmiş üç üniversite öğrencisinin değerlendirmeleri de bunu doğrulamaktadır:

> "Hiç gitmedim, hakkında olumsuz şeyler duyduğum için. İşsiz erkeklerin, askerlerin çoğunlukta olduğu, rahatsız ettiği gibi." [22 yaşında üniversite birinci sınıf öğrencisi; kız; öğrenci yurdunda kalıyor]

> "Hiç güvenli bir yer olmadığını duymuştum." [18 yaşında üniversite öğrencisi; kız]

> "Gençlik Parkı nasıl bir yer bilmiyorum, ama aldığımız duyumlar pek öyle içaçıcı değil. Bizim arkadaşlar geçmiş bir keresinde içinden, tipleri de öyle kayık falan değil, çocukların sadece birinin saçları uzun. Birileri sataşmış, laf falan atmışlar. Hoş değil tabii. Şimdi bunları duyunca bu tiple nasıl gideyim ben." [23 yaşında üniversite öğrencisi; erkek]

Ankara'ya eğitim amacıyla gelmiş ve parkı hiç kullanmamış bu öğrencilerin imgeleri, kendilerinin de söyledikleri üzere, çevreden duydukları izlenimlere dayanmaktadır. Tabii, genel olarak üniversite öğrencisi gençlerin park kullanım oranlarının çok düşük olabileceği ihtimalini de düşünmeliyiz. Fakat, bu alıntılara özellikle parkı kullanmayan ve kente dışardan gelmiş sakinlerin mekânlarla ilgili mevcut yerleşik imgelerden nasıl etkilendiklerini ortaya koymak için yer verilmiştir. Bu örnekler, mekân imgeleminde bireysel deneyimlerin ötesinde sosyal çevrenin "inşacı" etkisini gözler önüne sermektedir. Bu alıntılarda bir öğrencinin kullandığı "kayık tip" deyişi, kendi alt-kültür grubuna özgü beden tarzına farklı gruplar tarafından olumsuz bakılmasına işaret ederek, aslında beden ve mekân ilişkisine atıf yapıyor. Beden tarzları (giyim-kuşam, yürüyüş ve oturuş tarzı, yeme-içme tarzı, saç biçimi vb.) kimi durumlarda belli mekânlara ilişkindir ve bu mekânlarda anlam kazanır (de Certeau, 1984: 139 vd.). Uzun saçlara sahip bu öğrencinin düşüncesine göre, Gençlik Parkı'na hiç gitmemiş olsa bile, parka gelen farklı gruptan insanların kendi beden tarzına olumsuz bir anlam yükleme ihtimali olabileceği için, bu bir risk kaygısı uyandırıyor. Park dışından yansıyan bu olumsuz imgeye karşın, görüşme yaptığımız çoğu park sakininin güvenlik kaygısı yok gibi gözükü yordu. Aşağıda aktardığımız kimi park ziyaretçilerinin algıları bir fikir vermektedir:

> "Ankara'nın tek eğlence yeri. Nefes alınacak, rahatlatıcı, sakin bir yer. Bayan olarak önceden tek başına gelinemiyordu. Şimdi daha rahat oldu." [36 yaşında ev hanımı; Mamak'ta oturuyor]

"Daha sakin daha temiz. 1990 öncesi tek başına bayan gezemiyordu. Şimdi daha nezih. Sahilde dolaşıyorum. Dinlendirici bir ortam var." [44 yaşında memur; kadın; Aşağıeğlence'de oturuyor]

"Bir dönem içinde mesela bu er erbaş, bekâra açık olmasından dolayı, tek başına gelen kadınlar için rahatsızlık verici şeyler olmuş olabilir burada, ama bu kentin her yerinde mümkün, Gençlik Parkı'na özgü bir durum değil. Şahsen ben burada hiçbir rahatsızlığa uğramadım, kendi hesabıma onu söyleyeyim. Çok doğal olarak sokakta ne varsa buraya da o yansıyor." [40 yaşında yönetici; kadın; Bilkent'te oturuyor]

"Eskisi gibi değil. İnsanlar artık yanlış gözlerle bakmıyor yalnız gelen hanımlara. Bazı insanlar rahatsız olduklarını söylüyorlar... Ben yalnız geldim buraya, kimse rahatsız etmedi ve inanın ki çok daha eski yıllarda, yani benim gençlik yıllarımda, buraya geldiğim zamanlar daha fazla rahatsız edilirdim... Eskiden insanların o garip bakmaları, peşimize düşmeleri, hatta kayıkla gelip mektup uzatmaları, kağıt vermeleri, adres vermeleri, o tip şeyler yok artık." [56 yaşında öğretmen; kadın; Dikmen'de oturuyor]

Parka ilişkin gözlemlediğimiz, bu ikili güvenlik algısı kimi park araştırmalarında da saptanmış bir olgudur. Parkların olumsuz güvenlik imgesi kimi doğru öğeleri barındırmasına karşın kimi durumlarda aşırı ölçüde abartılmış olabilmektedir. Ittelson (1978: 206-7) kentsel mekânlara ilişkin bir yazısında, "algılanan risk" ile "nesnel risk" arasındaki ayrıma değinerek, sakinlerin kentsel mekânlara ilişkin öznel risk algısı ile gerçek riskin arasında fark olduğunu, bu ikisinin çakışmadığını, aynı mekânın farklı insanlar tarafından "güvenli" ya da "tehlikeli" olarak algılanabileceğini sergiler. Ittelson'ın aktardığı bir park araştırmasında, parktaki ziyaretçiler şaşırtıcı biçimde parkı güvenli, parkı kullanmayan çevre mahallelerdeki sakinler de şaşırtıcı biçimde güvenliksiz bir yer olarak algılamaktaydılar. Ittelson, olumsuz risk algısında mekâna yabancı olmayı önemli bir faktör olarak yorumlamakta ve bir mekâna aşina ve mekânı kullanıyor olma faktörünün, başka tehdit edici olayların yokluğunda, algılanan riski azalttığını vurgulamaktadır.

Toparlamak gerekirse: Park, genellikle, kullanıcıları dışındaki kesimler tarafından "güvenli" değil, "tehlikeli" bir yer olarak tanımlanıyor, bu tehlikenin parkın insan niteliğinden kaynaklandığı dile getiriliyor. Dikkate değer bir başka boyut da, aynı kesimin kamusal mekânlarda daha fazla denetim isteği ve "istenmeyen insanlar"dan arındırılmış, izole mekânlar arzusudur. "İstenmeyen insanlar"ın ellerini kollarını sallayarak rahatlıkla dolaştığı kamusal mekânlar "kirli" ve "tehlikeli" olarak damgalanıyor, ancak bu insanların temizlenmesi durumunda "huzurlu" yerler olarak gösteriliyor. Park ziyaretçilerinin ise bu konuda dikkat çekici bir yakınması yoktu. Urry (1997: 188), araştırmamızda tespit ettiğimiz bulgulara benzer sözler söylemektedir. Ona göre, insanların, kimi mekânları riskli ve tehlikeli saymalarının nedeni "kirlenme"den kaynakla-

nabilir. Sözü edilen "kirlenme"yi, yalnızca fiziksel çevre kirlenmesi olarak değil, sosyal çevre kirlenmesi anlamında da düşünmek gerekir. Belli bir yerdeki bireylerin ya da sosyal grupların inançlarının ya da davranışlarının "kirleten" olarak görülmesi kimi insanların gözünde sosyal kirlenme için yeterlidir. Örneğin alkolikler, evsizler, fahişeler, uyuşturucu kullanıcıları, yankesiciler, tehlikeli sürücüler, genç çeteler ve hatta diğer ziyaretçiler. Böylece bu kesimlerin bulunduğu yerler görsel tüketim açısından kirlenmiş ve uygunsuz yerler olarak damgalanırlar.

Rekreasyon tüketiminde değişme ve farklılaşma

Kent sakinlerinin imge repertuvarında Gençlik Parkı'na ilişkin imgelerin çeşitlendiğini ve farklılaştığını, eğer normatif bir sınıflandırma yaparsak, ziyaretçilerin söylemlerinde parka genellikle olumlu, ziyaret etmeyenlerde ise olumsuz anlamlar yüklendiğini görmüş oluyoruz. Gençlik Parkı'nın kentin farklı sosyal kesimleri tarafından farklı imgeleştirilmesinin; bir kesim (genellikle orta sınıf ve bu sınıfın etki alanındakiler) tarafından olumsuz ve itici bir yer, başka bir kesim (genellikle yeni kentliler ve yoksullar) tarafından olumlu ve cazip bir yer olarak tahayyül edilmesinin nedenleri neler olabilir? Toplumun farklı kesimleri tarafından bir kamusal mekânın imgesel boyut açısından farklılıklar taşıması bir ayrışma göstergesidir. Bu ayrışma ancak fiziksel ve sosyal boyutlarıyla kentin ve gündelik yaşamın geçirdiği dönüşümlerle anlamlandırılabilir. Bu ayrışma, daha geniş düzeyde bir süreç içinde, ulusal ve küresel güçlerin belirlediği birbirleriyle ilişkili bir dizi kentsel oluşum, yeni yaşam biçimlerinin ve boş zaman tüketim kalıplarının gelişmesi ve bu maddi süreçlerle birlikte bu süreçlerin doğrudan muhatabı sosyal sınıfların rekreasyon kurumunun imgesel alanını yeniden yapılandırmasıyla ilişkilendirilebilir.

İmgesel alanın sosyal/ kültürel olarak inşa edildiği çok kere dile getirilmiştir[19] (bkz. Castoriadis, 1997; Harvey, 1997; Shields, 1991; Urry, 1999). Bir kamusal/ rekreasyon/ park mekânına ilişkin imgesel yapılanma ve farklılaşmayı şu süreçler çerçevesinde değerlendirebiliriz:

(1) Üst ve orta sınıfların/ katmanların yeni ihtiyaçları, bu ihtiyaçlarla ilgili yeni yaşam tarzlarını ve mekânlarını yaratmıştır. Ancak sınıfsal farklılaşma nedeniyle tüm sınıfların bu yeni yaşam tarzlarına eşit bir şekilde ulaşması mümkün görünmediğinden yaşam tarzları ve mekânlar arasındaki farklılaşma ve ayrışma belirginleşmiştir.

(2) Yeni yaşam tarzlarının gelişmesi, aynı zamanda imgesel alanın yeniden

19 Böyle bir önerme, bireysel deneyimlerin ve inisiyatiflerin rolünü ön plana almamakla birlikte, gözardı ettiği anlamına da gelmemelidir. Bu konuda aslında farklı disiplinlerin yaklaşım farklılıkları da var. Psikologlar daha çok bireysel deneyimlere vurgu yapmakta iken, sosyologlar ve kültür coğrafyacıları, sosyal ve kültürel faktörleri gösterme yanlısıdırlar.

biçimlenmesiyle birlikte yürür (Castoriadis, 1997). Üst ve orta sınıfların[20] öncülük ettiği yeni yaşam biçimlerinin gelişmesi, rekreasyon kurumunun imgesel alanını yeniden yapılandırır. Yeni moda boş zaman değerlendirme kalıpları, kendi kodlarını beraberinde getirir ve kendini imgesel temsillerde gösterir. Bu aşama içinde imgesel alan, kolektif olarak iletişime tâbi tutulur; simgeleştirilir, mitleştirilir ve eğretilemelerle içselleştirilir. Kitle iletişim araçları ve gündelik etkileşim kalıpları içinde bu imgeler, simgeler, söylemler birlikte dolaşıma girerler, yeni anlamlar yüklenir, bu anlamlar yayılır, paylaşılır ve hatta empoze edilir. Boş zaman tüketimine ilişkin normatif bir dil gelişir.

(3) İmgesel alanın yenilenmesiyle birlikte, üst katmanlar tarafından oluşturulmaya çalışılan yeni bir imge ağı başat bir konum tutmaya başlar. "Merkezî imge ağı" olarak tanımlanabilecek bu imge ağı, simgeleri, imgeleri ve temsilleriyle yeni bir kimlik yaratma peşindedir. Ancak, bu imge ağı dışında başka imge ağı/ağları da vardır ki -bunlara "kenar imge ağı" diyebiliriz-, merkezî imge ağı, "biz" ve "öteki" ayrımı yaparak bunları "ötekileştirmektedir".

(4) İmgesel alan artık yaratıldıktan sonra görece özerk bir alan haline gelir (Castoriadis, 1997) ve kent sakinlerinin gündelik yaşam ve mekân kullanımlarını ve hatta kentsel politikaları yeniden düzenleme gücüne sahip olur.

Şimdi bu önermeleri Türkiye'de büyük kentlerde ve Ankara'da yaşanan süreçlerle birlikte örneklendirelim: Türkiye'de 1980 sonrası ekonomik değişmeler, sosyal yaşamın görece kapalılıktan kurtulup dış dünyaya açılması, yeni yaşam biçimlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Küreselleşen dünyanın gelişmiş ülkelerinde gözlenen yeni boş zaman tüketim kalıpları Türkiye kentlerinde de yer almaya ve tüketim potansiyeli artan orta sınıfın ilgisini çekmeye başlamıştır (bkz. Bali, 2002).[21] Bu yeni sürecin görünümleri, orta sınıfa özgü yeni tüketim kalıplarının ve mekânlarının ortaya çıkışı, yeni mekânlarıyla rekreasyon olanaklarının çeşitlenmesi ve ayrıca kimi durumlarda boş zaman ve tüketim arasındaki ayrımın ortadan kalkması, yoksullar açısından ise alternatif tercih olanaklarının sınırlı olması ve bu sürecin doğal sonucu olarak, rekreasyon açısından sınıflara göre mekânsal bir ayrışmanın yaşanmasıdır. Harvey'in (1997: 318) belirttiği gibi, günümüzde yaşam biçimleri ve dinlenme faaliyetlerini de kapsayacak biçimde tüketim kalıpları çok geniş bir alanı içerir. Bu geniş tüketim alanı içinde hizmet tüketiminin oranı giderek artmaktadır. Yalnızca kişisel ticari tüketim için değil, aynı zamanda boş zaman, spor, eğlence, gösteri, konser, sinema, konferans, çocuklar için bilgisayar ve video oyunları vb. için geniş tüketim olanakları vardır ve her birinin de modası çabuk değişir. Bu tüketim

---

20 Bundan sonra yalnızca "orta sınıf" kullanılacak, çünkü hem orta sınıf, üst sınıfın ürettiği yaşam biçiminin bir sonraki dalgada sürdürücüsü olduğu ve nüfusu gündelik yaşamda üst sınıfa göre daha fazla olduğu için hem de araştırma verilerinde söz konusu edildiği için.

21 Medyada yeni yaşam biçimlerinin imgesel alanının inşasıyla ilgili önemli dokümanlar sunan Bali'nin belirtilen çalışması özellikle üst ve orta-üst sınıfların kültürel kodlarının değişimine güzel bir örnektir. Bu kodlar orta sınıfı da etkiler.

olanaklarının her biri belli bir mekân üzerinde gerçekleşir. Orta sınıfın, günün modasına göre farklı seçenekler arasında tercih yapabilmek için manevra olanağı oldukça geniştir.

Yeni rekreasyon olanaklarının çeşitliliği içinde, orta sınıf, rekreasyon faaliyetlerini alternatif mekânlarda yerine getirir. Kentin başka yerlerinde yeni tasarım ve işlevleriyle yeni parklar inşa edilmiş, ayrıca kent içinde ya da dışında parkın, değişik rekreasyon işlevlerini (gezinti, yeme-içme, piknik, peyzaj vb.) üstlenen mekânların sayısı artmıştır. Bu alternatif mekânlar, orta sınıfın kendi konut alanının içindeki bir küçük park (günlük sportif faaliyetler ya da çocukların oyun ihtiyaçlarının karşılanması için) olabileceği gibi, büyük alışveriş merkezleri, kulüpler ve kent dışı alanlar da olabilir. Gazeteler ve özellikle magazin basını günlük söylemlerinde bu şık yerlerin dolaylı ve açık reklamlarıyla doludur ve yalnızca orta sınıf mensuplarını değil, aynı zamanda bu mekânları görmeye hevesli, orta sınıfa yakın alt sınıfları ve yoksul sakinleri ve özellikle de bunların genç kuşaklarını cezbetmektedir. Kimi büyük alışveriş merkezlerinin bünyelerinde az çok rekreasyon öğelerine rastlanılmaktadır. Büyük alışveriş merkezleri (örneğin Karum, Atakule, Akköprü Migros vb.), alışveriş yanında kimi boş zaman olanakları (kafeler, restoranlar, çocuklar için oyun alanları vb.) da sunar. Boş zamanların önemli bir kısmı, bu kesimler için alışveriş mekânlarında geçirilmektedir. Bilkent Ankuva'da olduğu gibi, kapalı ve açık alana sahip lokantalar, kafeler ve çocuklar için oyun alanları hafta sonu yapılan bir alışveriş sonrası dinlenme ve boş zaman ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bu tür yerlerin büyük kısmı özel güvenlik önlemleriyle korundukları için "güvenli ortam" algısı da yaratırlar. Wilson (1995), büyük alışveriş merkezlerinin (alışveriş edilen dükkânları, lokantaları, kafeleri, dinlenme ve hatta okuma salonlarıyla) özellikle orta sınıf kadınları için "prestij" yanında "güvenli ortam" algısı yarattığı ve yanlarında refakatçi olmadan rahatça dolaşabildikleri için öncelikle orta sınıf kadınları tarafından tercih edildiklerini yazar. Oysa yoksul kadınların, yoksullukları nedeniyle, yeni gelişen kamusal/ özel mekânlardan yararlanma şansları çok düşüktür.

Ayrıca kent dışındaki rekreasyon ortamlarını da dikkate almak gerekir. Ankara civarındaki göller (örneğin Mogan, Eymir gölleri, baraj gölleri), göl kenarlarındaki lokantalar, kır lokantaları, kır evleri, kır otelleri, havuzlar vb. özellikle hafta sonu üst ve orta sınıfın değişik katmanlarına hitap etmektedir. Orta sınıfın daha fazla mobilize olmasının yukarıdaki süreçlere katkısı vardır. Özel oto sahipliğinin artması, orta sınıfı alternatif rekreasyon alanlarına daha hızlı ulaştırabilmektedir. Ayrıca karayolu ağının gelişmesi de insanların mobilize olmasını kolaylaştıran diğer bir faktördür. Parkların önemli bir özelliği, doğa özleminden yola çıkarak, kent içinde doğayı model alan, doğal özellikleri kentsel ortamda canlandıran yerler olmasıdır. Doğal peyzaj özlemi yalnızca kent içindeki parklardan değil, aynı zamanda doğrudan doğaya ya da kırsala

açılarak da giderilebilir. Özel arabanın rolü, kent dışındaki doğal/ kırsal alanlara kısa sürede erişme olanağı sağlamasıdır. Bir dönem önce hafta sonu ulaşılması mümkün olmayan yerler özel araba ve yeni yollar sayesinde erişilebilir hale gelmektedir.

Gençlik Parkı fiziksel olarak orta sınıfın yeni rekreasyon tüketim kalıplarına cevap verememektedir. Oysa sınırlı gelire sahip kent yoksulları açısından böyle bir olanak mümkün değildir ve seçenekleri daha homojendir. Park dargelirliler için hem bütçelerine hem de kültürel kodlarına uygun rekreasyon olanakları sunar. Park ziyaretçileri fazla bir harcama yapmadan hem parka rahatça erişebilmekte hem de park içinde pek çok rekreasyon olanaklarından yararlanabilmektedir. Parkın çevresinde alternatif toplu ulaşım araçlarının (metro, otobüs ve minibüs) duraklarının yer alması parkı dargelirliler açısından erişilebilir kılmaktadır. Park içinde ise her bütçeye seslenen tüketim olanakları vardır.[22]

Rekreasyon kurumunun imgesel alanda inşa edilmesi, mekân ayrışmasını yeniden üretmekte ve pekiştirmektedir. Yeni yaşam tarzlarının ve mekânlarının imgesel alanda temsili (gündelik dil, söylemler, simgeler) normatif bir tasnifle gerçekleşir. İçerik ve boyut olarak zengin bir temsil sistemi kurulur. Moda olan ve olmayan, prestijli olan ve olmayan, hoş olan ve olmayan, güzel olan ve olmayan gibi. Bu örnekler çoğaltılabilir. Rekreasyon tüketimi orta sınıf açısından statü-yönelimlidir. Statü-yönelimli mekânlar ve yaşamlar yaratılırken, bu mekânlar ve yaşamlara ilişkin gündelik dil de kıvrak bir şekilde gelişir, "biz" ve "öteki" ayrımı yapılır. Yaratılan imgeler yayılır ve başat bir konumu üstlenir. Featherstone (1996: 45), tüketimde sınıflar arasındaki statü yarışına dikkat çekerek, toplumun en üst katmanlarında sosyal statü simgesi olarak tanımlanan malları ele geçirmek için sosyal katmanlar/gruplar arasında göreceli bir mücadele yaşandığını dile getirir. Burada konumuz açısından "mal" yerine "mekân" sözcüğünü kullanabiliriz. Ona göre, modaya uygun ve statü işareti olan malların [mekânların] bir süre sonra alt katmanlardaki gruplar tarafından gasp edilmesi üsttekilerin önceki sosyal mesafeyi yeniden tesis edebilmek için yeni mallara [mekânlara] yatırım yapmalarıyla bir köşe kapmacaya dönüşür. Böylece kimi mekânlar yoksullara terk edilirken kimileri de üst ya da orta sınıf egemen hale gelir. Gündelik yaşamda, mekânlar arasında böyle bir dolaşımdan söz edildiğinde, Gençlik Parkı alt sınıflara terkedilmiş bir mekân durumuna gelmiş oluyor.

Yukarıda değindiğimiz gibi, orta sınıf ile yeni kentlilerin ve/veya kent yoksullarının kültürel kodları farklıdır. Gençlik Parkı ziyaretçilerin hem kendi

---

22 Buna rağmen lokantaların pek rağbet görmediklerini söyleyebiliriz. Son yıllarda park içindeki lokantaların ve gazinoların düşüşe geçmesi, müşteri yitirmeleri buna karşılık büfe sayısındaki artış (17 tane tespit ettik), ziyaretçilerin büfelere daha fazla talep ettiklerini göstermektedir. Parkı 2000 yılı yazın ziyaretimiz sırasında, birkaç gazino ve çay bahçesi popüler arabesk sanatçısı Hakkı Bulut yanında tanınmayan pek çok sanatçıyı sahneye çıkarmaktaydı. Programlar dargelirliler için benzeri yerlerle karşılaştırıldığında ucuzdu. Lunapark'ta da çocuklara ve gençlere yönelik oyunlarda da fiyatlar yönünden benzer bir durum sözkonusuydu.

kodlarına uygun davranışlarını daha rahatça sergileyebilecekleri ve "bizden bir yer" olarak algılayabilecekleri, hem de, geç takip etseler de, modern yaşamı tecrübe edebilecekleri bir yer olmaktadır. Şu örnekler, ziyaretçilerin park tercihleriyle ilgili düşüncelerini gözler önüne seriyor:

> "Ev ortamından ayrı bir özgürlük, rahatlık var." [45 yaşında ev hanımı; Batıkent'te oturuyor]
>
> "Orada kendimi memleketimde hissediyorum." [25 yaşında işportacı; erkek]
>
> "Deniz olmadığı için deniz özlemimi gideriyorum, havuza bakarak." [55 yaşında ev hanımı; Keçiören'de oturuyor]
>
> "Burayı tercih ediyorum, çünkü hoşuma gidiyor. Ağaçlar, yeşillik, kayıklar, sanki deniz kenarındaymışım gibi geliyor. Sanki bir yazlık evdeyiz." [56 yaşında emekli öğretmen; kadın; Dikmen'de oturuyor]
>
> "Güzel vakit geçirilebilecek bir yer. Çocuklar için çok güzel. Biraz da para bol olsa, salda gezeriz." [31 yaşında ev hanımı; Keçiören'de oturuyor]
>
> "Kafa dinlemek için iyi bir yer. Burada suyu, havuzu ve insanların davranışını seyretmeyi seviyorum." [31 yaşında astsubay; erkek; Güvercinlik'te oturuyor]

Bu alıntılarda değişik yaşlarda ve cinsiyetlerde ziyaretçilerin park tercihleriyle ilgili sosyal kodları belirmektedir. Kır kökenli bir kadın parkı (kamusal mekânı) özgürlük ortamı olarak sunmaktadır. Kendini parkta memleketinde gibi hisseden sakinin, burada fiziksel ortamdan ziyade sosyal ortamı vurguladığı tahmin edilebilir. İki sakin fiziksel çevreye atıf yapmakta, kendilerini deniz kenarında ve yazlık ortamda hissetmektedir. Bir başka sakin hem fiziksel hem de sosyal çevre içinde olmaktan memnun olduğunu vurgulamaktadır. Diğer bir sakin ise kendisi ve çocukları için, sınırlı bütçelerine rağmen, parkı, gezinti yapabilecekleri bir yer olarak görmektedir. Tüm bu yanıtlar aslında, tüm saflığıyla "modernizm" kokan imgeler içerir ve modern bir toplumda park benzeri bir kamusal mekânın kent içinde var olma nedenini meşrulaştıran ihtiyaçları (kent içinde doğal peyzaj özlemi, başkalarıyla etkileşim, özgürlük) dile getirir. Bu örnekler, iki eğilimi güçlü bir şekilde ön plana çıkarıyor. Birinci olarak, bir dönem orta sınıfa özgü yaşam biçimine ilişkin kodlar belli bir dönem sonra yeni kentliler/kent yoksullarının yaşam alanına girebiliyor. İkinci olarak, yeni kentliler/yoksullar, mekânı kamusal yapan özelliklerden yararlanmak için çok güçlü arzu duyuyorlar. Belki toplumun orta sınıfına göre, Gençlik Parkı'yla özdeşleştirildiğinde demode olarak görülebilecek bu kodlar kente gelen en son halka yeni kentlilerin ilgi odağı olabileceğini gösteriyor.

Yukarıda alıntıladığımız gibi, "orada kendimi memleketimde gibi hissediyo-

rum" diyen park sakini, parka olan bağlılığını dile getirmekte, parkta kendini rahat hissedecek bir ortama vurgu yapmaktadır. Ziyaretçilerin bu mekânda, kendi benzerlerini görmesi, onların parkta kendilerini daha rahat hissetmelerine ve davranmalarına yol açmaktadır. Nasıl ki orta sınıf kendine benzer insanların bulunduğu mekânlarda dolaşmaktan memnunluk duyuyorsa, aynı durum kent yoksulları için de geçerlidir. Orta sınıf ve yoksul mekânlarında insan bedeninin temsil edilme biçimleri bile farklıdır (bkz. Yumul, 2000). Yoksul mekânlarda beden daha rahat hareket edebilmektedir. Gençlik Parkı'nda gözlemlediğimiz kadarıyla, genç nüfus, diğer mekânlara göre daha rahat hareket edebilmektedir. Kentin şık mekânlarına göre "kaba" olarak kabul edilebilecek kimi davranışlar, belki park içinde daha rahat sergilenebilmektedir. Örneğin bir grup genç çimenlerin üzerine uzanıp sohbet edebilmekte, hatta kimileri uyuklayabilmekte, bir grup ise gezinti yaparken şakalaşabilmektedir. Çocuklar, belediye zabıtalarının ya da güvenlik görevlilerinin olmadığı zamanlarda, fırsat kollayarak, küçük havuza girebilmektedir.[23] Bu örnekler, orta sınıf kodlarına uygun olmadığı gibi, orta sınıf mekânlarında gerilim ya da çatışma konusuna da dönüşebilir. Benzer durum, Batı ülkelerinde parkların, toplumun tüm kesimlerinin kullanıma açıldığı 19. yüzyıldan beri yaşanagelmiştir. Taylor'ın (1990) sergilediği üzere, boş zaman mekânlarında ortaya çıkan gerilim ve çatışmalar, emekçi ve orta sınıf olmak üzere iki ayrı park kullanım biçimini ortaya çıkarıyordu. Orta sınıflar daha çok pasif ve rafine rekreasyon faaliyetlerine, emekçi sınıf ise aktif, eğlence ve oyuna dayalı rekreasyon faaliyetlerine ilgi gösteriyorlardı. Tabii emekçi sınıfın kendi özel ortamlarından parklar ve açık hava alanları gibi kamusal mekânlara taşıdığı ve orta sınıf tarafından hor görülen taşkın ve abartılı davranışları, ortama uygun görgü, kibarlık ve zarafet yoksunluğu gerekçesiyle, orta sınıfın şiddetli tepkisine yol açmaktaydı. Emekçi sınıf sakinlerinin uygun görülmeyen park davranışları, orta sınıf tarafından kaba, şamatacı, küfürlü, huzur kaçırıcı, ahlâksız gibi nitelemelerle tanımlanıyor ve damgalanıyordu. Bu eğilimlere karşılık, uygun park kullanımı, sakin, düzenli, barışçıl, zararsız gibi kodlarla tanımlanmaktaydı.

Tüketim, aynı zamanda göstergelerin de tüketimidir. Lefebvre (1999: 106), göstergelerin (ritüeller, müzik, jest, yüz ifadesi) gündelik yaşamda insanlar arası iletişimdeki rolüne değinir. Bir lokantaya giden çift için törensellik, sunum ve dekor, yemeği ikâme ederek yemekten daha zevkli hale gelebilir. Birtakım göstergeler içinde yaşamak, kendini oraya ait hissetmek ve bunun görüntüsünü vermek kimi insanlar için daha çok haz verici olabilir. Bu göstergeler birer statü simgesi olarak sunulabilir ve okunabilir de. Fiziksel ve sosyal kompozis-

23 Bu örnek bile, park havuzunun 1940'lı yıllardaki ile şimdiki işlevleri arasında var olan anlam kaymasını sergiler. Tasarımında, park havuzunun görsel açıdan göz zevkine hitap etmesi yanında bir amacı da gençlerin su sporları yapmalarına olanak tanımak idi: "Öyle bir göl ki bunun sayesinde yazın memleket gençliği her türden su sporları yapmak imkânını bulabilsin" (bkz. 6. dipnot).

yonuyla Gençlik Parkı'nın sunduğu gōstergeler, farklı kültürel tercihleri olan orta sınıf açısından hiçbir statū olanağı sağlayamayacak, aksine statū kaybı anlamına gelebilecektir. Ancak orta sınıfın rekreasyon tüketiminde her zaman mevcut prestijli mekânlar tercih edilmeyebilir. Hem modanın değişmesi hem de mevcut prestijli mekânların aşırı tüketilmesi, kimi orta sınıf mensuplarını yeni mekân arayışlarına iter. Lefebvre (1999: 106) ve Urry'nin (1999: 188) işaret ettikleri gibi, bir zamanlar ilgi gösterilmeyen mütevazı bir restoran, bir köy evi, eski bir kent dokusu ya da yerlilerin yaşadığı bir bölge yeni anlamlar yüklenerek yeni tüketim alanları haline getirilebilir. Ankara Kaleiçi'nde, eski kent dokusu içinde yer alan yerel mutfağa sahip bir restoranda ya da kırsal alanda bir gezinti sırasında bir köy kahvesinde, programın bir parçası olarak, köylülerle birlikte oturmak bizde de rastlanan yeni kalıplardır, fakat pek yaygın değildir ve yalnızca orta sınıfın daha rafine olmuş, değişiklik isteyen mensuplarına özgüdür.

Parktaki bir gözlemimiz sırasında, çok az bir ziyaretçi kitlesinin bu tür amaçla parkı ziyaret ettiğini gördük. Ziyaret etmede Gençlik Parkı nostaljisi, yani daha önce yaşamın bir diliminde, çocukluk ya da gençlik çağında, parkta zaman geçirmiş olma ve bunun anılarda olumlu bir iz bırakmış olması, motive edici bir faktör olmaktadır. Bunun yanında, geçmişte parkı kullanmış ve park nostaljisine sahip olmasa bile, bu nostaljiye sahip sakinlerden etkilenip, onlara katılıp parka gelen yeni kuşak gençler de vardır. Bu grubun kendi bireysel anıları olmasa da, başkalarının bıraktığı güçlü ve tatlı anılar ve izler onlar açısından merak konusu ve görülmeye değer olabilmektedir. Bu anılar kimi somut simgelerle özdeşleştirilmektedir. Parka özgü ve çoğu kez parkla özdeşleştirilen nargile ve semaver, geniş havuz manzarası bunlardan bir kaçıdır ve parka çekici nedenler olabilmektedir. Gençlik Parkı nostaljisi, orta sınıf tarafından sıradan ve banal olarak kabul edilen kent içindeki bu parkı, aynı sınıf içinde çok küçük bir kesim tarafından egzotik bir mekân haline getirebilmektedir. Havuz manzarasına karşı nargile ya da semaverde çay içmek, bu hava içinde kendi arkadaş grubuyla sohbet etmek, 1960'lı yılları anımsatan dekor içinde canlı "Ankara havaları" dinlemek ve hatta ortaya çıkıp hep birlikte oynamak, bu insanlarda değişik bir haz duygusuna neden olabilmektedir. Bu kesimden bir park sakini şöyle diyordu:

> "Çocukluğumdan beri parka geliyorum. Çocukken biz gene aynen bu çay bahçesine gelirdik. 80 öncesi Gençlik Parkı'nda fiziksel çok bir değişiklik yok, lunapark bölümünde oyuncaklarda değişiklik var. Bir de şenlikli bir tren vardı, o yok artık, nedense? Burada aileler buluşurdu, masalar hatta örtüler de gene sanki bu desen. Sandalyeler değişmiştir, o zaman böyle verzalit yoktu... Ondan sonra yemek, börek çörek, köfte falan. Burada hava kararana dek oturulur, muhabbet edilirdi. Ondan sonra, yemek yiyip geldikten sonra lunaparka gidilirdi. Şehir dışında yaşadım bir ara. Ama tekrar Ankara'ya döndükten sonra, ben gene gelir gider oldum buraya, bazı arkadaş-

> larımla, çocuğumla. O buralarda olmaktan dolayı sıkılıyor, ama lunaparkta eğleniyor. Ondan sonra işte, arkadaşlarımızla burada, çay, nargile, muhabbet. Benim burayla koptuğum dönem içinde aslında kent, başka boş zaman alanları sundu Ankaralılara. Başka parklar açıldı, Seğmenler falan ve burası doğal olarak, biraz da bulunduğu nokta itibariyle, daha düşük gelir grubuna hizmet eden bir park halini aldı. Ama düşük gelir grubuyla orta ya da yüksek gelir grubunun zevklerinin kesişmeyeceği gibi bir şey yok. Işte burada hep beraber nargile içiliyor netice olarak." [40 yaşında yönetici kadın; Bilkent'te oturuyor]

Tabii bu nostaljinin nereye kadar sürebileceğini kestirebilmek zor görünüyor. Sonuçta, toplumun tüketim olanaklarının giderek genişlemesi, boş zamanla ilgili kamusal mekânların kullanımını yeniden düzenliyor. Kamusal mekân giderek ticarileşiyor, sınıfsal ve kültürel ayrışma derinleşiyor ve bu ayrışma imge alanı tarafından besleniyor ve pekiştiriliyor.

Sonuç

Bu çalışmada bir kent içi park örneğinde bir kamusal mekânın, kent sakinlerinin imgelerindeki "anlam haritası"nı çeşitli boyutlarıyla keşfetmeye ve ortaya çıkarmaya çalıştık. Bir kamusal mekânın yalnızca fiziksel/ sosyal ayrışma içinde belli bir kimliği temsil etmekle kalmadığını, aynı zamanda imgesel alan içinde de bir hiyerarşisi olduğunu, bu hiyerarşinin imgelerle, simgelerle ve temsillerle kurulduğunu göstermeye çabaladık. Çalışmada sözü edilen Gençlik Parkı, Cumhuriyet'in erken döneminde toplumun modernleşmesi, bütünleşmesi ve ortak yaşam kültürünü yaratmak amacıyla tasarlanmış ve oluşturulmuş bir kamusal mekândır. Fakat daha sonraları Türkiye toplumunun gerçekleştirdiği kapitalistleşme, kentleşme ve kendiliğinden modernleşme süreçleri, bu parkın serüvenini başka bir mecraya sürükledi. Kapitalistleşme, kentleşme ve modernleşme süreçleri, yeni sınıfsal oluşumlar yarattı ve yeni yaşam biçimlerinin gelişmesine kaynaklık etti. Parkın eski müdavimi orta sınıf, gelişen yeni yaşam tarzları ve tüketim kalıpları çerçevesinde yeni mekânlara yönelerek parktan çekildi, yerini yoksullara terk etti. Bu süreç içinde, parkın, kentin imgesel alanı içindeki konumu da değişime uğradı; imgesel hiyerarşi içindeki prestijini yitirdi.

Araştırmanın bulguları, parka ilişkin imgelerin yalnızca betimsel bir dille temsil edilmekle kalmadığını, aynı zamanda normatif bir süzgeçten geçirildiğini, anlamlar yüklendiğini, bu anlamların oldukça basitleştirici, indirgemeci ve yakıştırıcı biçimlerde sunulduğunu gösteriyor. Bu anlam haritasını iki uçlu bir eksen üzerine yerleştirmeye çalıştığımızda, eksenin olumlu ucu çoğunluğu yoksul ve aynı zamanda kır kökenli olan park ziyaretçilerine ait olanları, olumsuz ekseni ise çoğunlukla, parkı ziyaret etmeyen, orta sınıf kökenli ve ayrıca, bu sınıfın değer ve kodlarının etkisindeki kesimlere ait olanları içeriyor. Genç-

lik Parkı, park ziyaretçilerince genellikle olumlu, kentin merkezî bölge sakinleri ve parkı kullanmayanlar tarafından genellikle olumsuz imgelerle temsil edilmektedir. Dikkat çekici temsillerin ilk boyutu, mekâna sosyal kimliğini veren, onu kullanan insanlara atfedilenlerdir. Bu konuda park ziyaretçilerinin olumlu temsillerine karşılık, parkı kullanmayanların olumsuz, küçültücü/ küçümseyici insan profillerine tanık oluyoruz. Bu olumsuz insan profillerinin alternatifi, "aile" kavramı üzerinde odaklanıyor, bir park ancak "aile"yle özdeşleşme kurulabildiği ve istenmeyen insanlardan arındırılabildiği ölçüde yaşanabilir olarak tasarlanıyor. Ikinci bir boyut, parkın duygularda yarattığı çağrışımlardır. Ziyaretçileri açısından park genellikle "dinlendirici", "rahatlatıcı", "huzur verici" bir yer olarak, ziyaret etmeyen sakinler açısından "tedirginliğin", "huzursuzluğun", "tahammülsüzlüğün" kaynağı bir yer olarak tahayyül ediliyor. Bir başka boyut, parkı kullanmayanların, parkı tehlikeli ve riskli bir bölge olarak kabul etmeleri ve bunun kaynağı olarak da parkın mevcut ziyaretçilerine işaret etmeleridir. Ancak, parkın bu olumsuz imgesi, günümüze ve yakın geçmişe ilişkindir, eskiye gönderme yapıldığında, özellikle orta sınıf tarafından parka ilişkin imgeler olumlu izler yansıtmakta ve "eski güzel günler" nostaljisiyle anılmaktadır. Bu durumda parkın hem tarih içinde hem de şimdiki zaman anlatılarında farklılıklar olduğu tespiti yapılabilir.

Imgesel alan yelpazesi içindeki bu iki uç temsilden ikincisi başat ve nüfuz edici bir konumda olup, kentin imgesel alanının "merkez"ini işgal etmekte ve imge temsillerinde gösterdiği simgelerle ve söylemleriyle, yüklediği anlamlarla "orta sınıf değerleri" taşıyan gündelik dille birlikte kendi yaşam biçimine ilişkin bir kimlik yaratma peşinde olup, başka bir yaşam tarzına sahip birinci temsil biçimini ötekileştirmekte ve "kenar"a itmektedir. Böylece mekânsal ayrışma, kent sakinlerinin gündelik dilinde söylemle de desteklenmekte ve sosyal olarak inşa edilmektedir. Lofland (1998: 14), mekânların tarihleri ve kültürleri olduğunu, belli bir zamanda oydaşlaşmayla tanımlanan mekânların başka bir zaman diliminde yeniden tanımlanabileceğini ve birbiriyle didişen tanımlara maruz kalabileceğini yazar. Gençlik Parkı'nın kaderi de, araştırmada ortaya koymaya çalıştığımız gibi, bu tespite uygun bir şekilde gerçekleşti. Parkın tarih içinde kimliği ve gündelik söylemi değişime uğradı.

Araştırmanın bulgularını, gündelik yaşam kültürü, modernleşme ve kentlilik gibi temalar çerçevesinde nasıl değerlendirebiliriz? Gençlik Parkı gündelik yaşam kültürünün neresinde? Parkın hâlâ modern ve kentli bir kimlik sergilediğini iddia edebilir miyiz? Yoksa park misyonunu tamamladı mı? Eğer, günümüzde tek bir modernizmin, tek bir kentliliğin olduğunu varsayıyorsak, bu ikisini belli bir "ideal tip"ten yola çıkarak kavramaya çalışıyorsak, park, devrini tamamlamış ve ziyaretçileri de kentlileşememiş / modernleşememiş insanlar olarak kalır. Oysa günümüzde artık modernizmi (ve kentliliği) tek bir kalıba sığdırmak yerine bir süreç içinde oluşmuş, farklılaşmış tarzlar olarak görmek

gerekir (Featherstone, 1995; Gôle, 2000). Bu farklılaşmış oluşumlar, kamusal mekâna damgasını vurarak, bu mekânlarda gündelik yaşam kültürlerini sergilerler. Fakat farklı kesimlerin gündelik yaşam kültürlerinin içiçe geçtiği bir kamusal mekândan sôz edemiyoruz. Bunun yerine, farklı yaşam biçimlerinin, farklı kentliliklerin, genellikle kendi kamusal mekânlarını yaratarak kendi kimliklerini, gündelik yaşam kültürlerini bu mekânlarda temsil etmeye ve bu mekânlarla özdeşleşmeye yôneldiklerinden sôz edebiliriz. Ortaya çıkan yeni kentsel farklılaşma ve mekânsal ayrışma içinde, Gençlik Parkı artık orta sınıfın değil, yoksulların ve/veya yeni kentlilerin gündelik yaşam kültürlerinin temsil alanı haline gelir. Parkın, gündelik yaşam kültürünün imgesel boyutu (imge alanı) içinde kenara terkedilmiş olduğunu gördük. Ancak, park, merkezî konumda yer almasa ve kenarda kalsa bile hâlâ bir özne konumundadır ve kentleşme süreciyle kente taşınan yeni kentliler ile yoksullara ve çalışan/emekçi kesimlere ev sahipliği yapmakta; kamusal işlevini sürdürmektedir. Kentin pek çok kamusal mekânının giderek özelleştiği, ticarileştiği, metalaştığı ve tüketim kültürünün egemenliği altına girdiği bir dônemde, park görece, kent içinde doğal peyzaj özlemi, başkalarıyla etkileşim, özgürlük vb. bir kamusal mekânda aranan nitelikleri sunmaya devam ediyor. Bôylece, Gençlik Parkı'nın kamusal mekân işlevini, modernleştirici ve kentlileştirici rolünü, farklı dônemlerde farklı sınıfların/ kesimlerin gündelik yaşam kültürüne ev sahipliği yaparak yerine getirdiğini sôyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Bali, R. (2002) *Tarz-ı Hayat'tan Life Sytle'a*, İletişim, İstanbul.

Belge, M, (1984) "Türkiye'de günlük hayat", *Cumhuriyet Dônemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.3-4, s.836-876.

Bora, A. (1997) "Kamusal alan / özel alan: Mahrumiyet-özgürleşme ikilemi üzerine", *Toplum ve Bilim*, no. 75, s.85-93.

Castoriadis, C. (1997) *Toplum İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar*? I. Cilt, çev. H. Tufan, İletişim Yayınları, İstanbul.

De Certeau, M, (1984) *The Practice of Everyday Life*, çev. S. Rendall, University of California Press, Berkeley.

Featherstone, M. (1995) *Undoing Culture*, Sage, Londra.

Featherstone, M. (1996) *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. M. Küçük, Ayrıntı, İstanbul.

Franck, K. A. ve Paxson, L. (1989) "Women and urban public space: Research, design and policy issues", I. Altman ve E. H. Zube (der.), *Public Places and Spaces* içinde, Plenum Press, New York, s.121-146.

Gençlik Parkı (1959-1960) Haftalık Gazete (muhtelif sayılar).

Gôle, N. (2000) *Melez Desenler*, Metis, İstanbul.

Harvey, D. (1997) *Postmodernliğin Durumu*, çev. S. Savran, Ayrıntı, İstanbul.

Ittelson, W. H. (1978) "Environment perception and urban experience", *Environment and Behavior*, vol.10, no.2, s.193-213.

Keyder, Ç. (1998) "1990'larda Türkiye'de modernleşmenin doğrultusu", S. Bozdoğan ve R. Kasaba (der.) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, s. 29-42.

Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, çev. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford.

Lefebvre, H. (1999) *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. I. Gürbüz, Metis, İstanbul.

Lofland, L. H. (1998) *The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory*, Aldine de Gruyter, New York.

Lynch, K. (1960) *The Image of the City*, The MIT Press, Massachusetts.

Nafıa Vekâleti, T. C. (1943) *Ankara Gençlik Parkı*, Tan Matbaası.

Oktay, A. (2002) *Metropol ve İmgelem*, İş Bankası, İstanbul.

Sennett, R. (1996) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. S. Durak, Ayrıntı, İstanbul.

Shields, R. (1991) *Places on the Margin*, Routledge, Londra.

Strauss, A. L. (1961) *Images of the American City*, The Free Press, New York.

Suttles, G. D. (1972) *The Social Construction of Communities*, The University of Chicago Press, Chicago.

Tankut, G. (1993) *Bir Başkentin İmarı: Ankara*, Anahtar Kitaplar, İstanbul.

Taylor, D. E. (1999) "Central Park as a model for social control: Urban parks, social class and leisure behavior in nineteenth-century America", *Journal of Leisure Research*, vol.3, no.4, s.420-77.

Tekeli, İ. (2000) "Ankara'nın başkentlik kararının ülkesel mekân organizasyonu ve sosyal yapıya etkileri bakımından genel bir değerlendirilmesi", A. T. Yavuz (der.) *Tarih İçinde Ankara* içinde, ODTÜ ve Ankaralılar Vakfı, Ankara, s.317-335. [İlk basım, 1984]

Uludağ, Z.S. (1998a) *The Social Construction of Meaning in Landscape Architecture: A Case Study of Gençlik Parkı in Ankara*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, ODTÜ Mimarlık Bölümü.

Uludağ, Z. (1998b) "Cumhuriyet döneminde rekreasyon ve Gençlik Parkı örneği", Y. Sey (der.), *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, s.65-74.

Urry, J. (1999) *Mekânları Tüketmek*, çev. R. G. Öndül, Ayrıntı, İstanbul.

Weintraub, J. (1995) "Varieties and vicissitudes of public space", P. Kasinitz (der.) *Metropolis: Centre and Symbol of Our Times* içinde, MacMillan, Londra, s.280-319.

Wilson, E. (1995) "The rhetoric of urban space", *New Left Review*, no. 209, s.146-160.

Yavuz, F. (1952) *Ankara'nın İmarı ve Şehirciliğimiz*, SBF, Ankara.

Yumul, A. (2000) "Bitmemiş bir proje olarak beden", *Toplum ve Bilim*, no. 84, s.37-50.

Zukin, S., vd. (1998) "From Coney Island to Las Vegas in the urban imaginary", *Urban Affairs Review*, vol.33, no.5, s.627-655.

Türkiye'de tek parti dönemi coğrafya ve mekân anlayışları: Yatay bir dönemlendirme denemesi*

*Hande Özkan***

1. Uç Doğu. Anadolu'yu anlatacaktır öğretmen. Haritayı asar.
2. Bütün sınıf korkmuştur; göller, ırmaklar dökülecekler!

Ece Ayhan

20. yüzyılın son çeyreğinde sosyal bilimler gündemini belirleyen çokdisiplinlilik/disiplinlerarasılık arayışlarının ve aynı döneme damgasını vuran postmodernite tartışmalarının en temel kazanımlarından biri mekânın sosyal bilimler sahasına ihtişamlı bir şekilde girişi ve coğrafya disiplinine yönelik tanımların yaşadığı dönüşüm oldu, şüphesiz. Modernitenin temel verilerinin sorgulanması süreci zaman kavramının sosyal bilimler alanındaki hâkimiyetini sarsarken, mekân sabit, hareketsiz ve ölü bir sahne olmaktan çıkarak toplumsal ilişkilerin aktörleri arasında yerini aldı. Keza, Frederic Jameson post-moderniteyi mekânsal kategorilerin zamansal kategorilerin yerine geçtiği bir süreç olarak tanımlarken mekâna yıllarca özlemini çektiği saygınlığı, zenginliği ve üretkenliği geri vermektedir (aktaran Harvey, 1990: 201). Postmodernite tartışmaları son kertede zaman ve mekân kategorileri arasındaki gerilim üzerine kurulu olduğundan coğrafya da kaçınılmaz olarak bu tartışmanın merkezinde yerini almakta, bu çerçevede yapılan çalışmalar da özetle "mekânın siyasallığı" ve "siyasetin mekânsallığı" konuları etrafında şekillenmektedir (Işık, 1994).

Modern coğrafya tanımları da artık mekân kavramından yola çıkılarak oluşturulmakta, coğrafya bilimi dağ, nehir göl gibi doğal oluşumlarla ilgili bir sayı ve istatistik kümesi olmaktan çıkıp toplumsal ilişkilerin kurucu öğelerinden ve

(*) Bu yazı Temmuz 2002'de Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü'nde savunulan Yüksek Lisans tezinden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

(**) Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü; Koç Üniversitesi, Tarih Bölümü.

katılımcılarından biri olarak kavramsallaştırılmaktadır. Henri Lefebvre mekânı fiziksel, zihinsel ve sosyal anlamlar içeren bir bütün ve inceleme biçimi olarak tanımlamaktadır (Lefebvre, 1996: 11). Kant coğrafyayı "mekânsal kalıpların ... incelenmesi" olarak ifade ederken (akt. Tümertekin, 1997: 3) Amerikalı coğrafyacı Richard Hartshorne ise coğrafyayı bir "kavşak noktası" (akt. Tümertekin, 1997: 1) olarak tanımlamakta ve coğrafyanın doğa bilimleriyle sosyal bilimler arasında bir sınır teşkil ettiğini vurgularken aslında bugünkü disiplinlerarasılık tartışmalarının öncüllüğünü yapmaktadır (Hartshorne, 1935: 785-804). Tüm bu ifadelerden yola çıkarak modern coğrafyayı "toplumsal yaşamın yeniden üretiminin maddi temelini oluşturan hem doğal hem de insan yapısı koşulların mekândaki dağılımı ve organizasyonunu" inceleyen bir bilim olarak tanımlamak mümkündür (Işık, 1994: 7-36). İlerleyen sayfalarda bu tanımdan yola çıkılarak hem coğrafi hem de siyasal bir dönüşümün yaşandığı tek parti dönemi Türkiyesi'nde mekân ve siyaset arasındaki ilişki incelenecektir. 1920'lerin direniş merkezli coğrafi zafer temasını 1930'ların baskıcı askerî coğrafya uygulamaları izlemekte, 1940'larda ise mekân *Panopticon* tarzında bir gözetim aracı olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu farklı oluşumlar doğrusal ve kopuşlara dayanan bir zaman kurgusundan ziyade farklı zaman kategorilerinin biraradalığını vurgulamaktadır, ki başlıkta kullanılan yatay dönemlendirme de buna işaret etmektedir. Çalışmanın ilham kaynağını ise coğrafya alanındaki tartışmalar ve gelişmeler kadar Türkiye'de bu alanda dikkat çeken sessizliğin de oluşturmuş olduğu altı çizilmesi gereken bir noktadır, şüphesiz. Türkiye'de bu alanda yapılan az sayıdaki çalışma da genelde coğrafyaya komşu disiplinlerden yola çıkmaktadır.

1920'li yılların çalkantılı siyasal ortamında ulus-devletin inşa süreci ve 'coğrafi zafer olarak Cumhuriyet' teması

"Orada bir köy var uzakta,
O köy bizim köyümüzdür.
Gezmesek de, tozmasak da,
O köy bizim köyümüzdür."
Ahmet Kutsi Tecer, 1936-1947

Milli toprak ve milli sınırlar

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, her şeyden önce mekânsal bir değişimi beraberinde getirmektedir. 1923'te devralınan toprak miktarı imparatorluğun altın çağı olarak nitelendirilen 16. yüzyıldaki toprakların yaklaşık olarak üçte biri kadardır (Zürcher, 1998: 122). Ancak daha da önemlisi bu değişimin toprak miktarındaki bir küçülmeyi ifade etmesinin ya-

nında genç Cumhuriyetin varlığı açısından taşıdığı iki boyutlu dönüşümdür. İlk boyut ulusal topraklar ve değişen sınırlar ya da sıkça ifade edildiği şekliyle Misak-ı Milli sınırları etrafında dönerken, ikinci boyut bu değişimin iktisadi ve demografik sonuçlarını içermektedir. Burada ağırlıklı olarak Misak-ı Milli üzerinde durulacak, iktisadi ve demografik dönüşüm konularında ise birkaç sembolik örnekle yetinilecektir. Şüphesiz burada ele alınan konuların hepsi farklı çalışmalara malzeme teşkil edecek zenginliktedir, ki bu yazının amaçlarından biri de bakir kalmış bu alanlara dikkatleri çekmektir.

Ulusal bağımsızlık teması çerçevesinde şekillenen Misak-ı Milli, ulusal ve mekânsal bütünlüğe yönelik en büyük tehdit olarak kavramsallaştırılan ve uzun vadeli bir travma etkisi yaratan Sèvres Antlaşması'na karşı bir meydan okuyuş olarak ortaya çıkmış ve Sèvres'in karşıtı olarak tanımlanabilecek Lozan Antlaşması'nın temelini oluşturmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda imzalanan Sèvres Antlaşması, Osmanlı topraklarını müttefikler arasında bölerek yeni doğmakta olan ulusal bilince büyük bir darbe vurmuştur. Buna göre gelecekteki olası bir Türk Devleti'ne kalan topraklar Orta Anadolu'nun verimsiz bozkırlarıdır, ki bu tahayyül halen Türk milliyetçiliğine içkin bir korku ve öfke bileşkesi olarak güncelliğini korumaktadır. Bu bağlamda incelendiğinde Sèvres Antlaşması'yla kaleme alınan harita, coğrafya ve kartografyanın bir bilim dalı olarak ortaya çıkışıyla sömürgecilik arasındaki bağlantıyı gözler önüne sermektedir. Öte yandan Benedict Anderson sömürgecilik dönemi haritalarının aynı zamanda sömürgecilik karşıtı yeni ulusçuluklar için de bir ilham kaynağı olduğuna dikkat çekmektedir:

> Haritanın ikinci tecellisi, kökenleri hayli masum olan bir logo olarak haritaydı. İmparatorluk devletleri sömürgelerini haritada imparatorluğun rengine boyarlardı. Londra'nın imparatorluk haritalarında Britanya sömürgeleri genellikle pembe-kırmızı, Fransa'nınkiler mor-mavi, Hollanda'nınkiler sarı-kahverengi ve benzeri gibiydi. Bu şekilde boyandığında her sömürge bir 'yapboz bilmecesinin' bir parçası gibi görünüyordu. Bu 'bilmece' etkisi normalleştikçe, her 'parça' coğrafi bağlamından tamamen koparılabilir bir hale geldi... Her yerde görülebilen ve anında tanınabilen logo-harita popüler hayal gücüne derinlemesine nüfuz etti ve sömürgecilik karşıtı milliyetçi hareketlerin doğuşunda güçlü bir amblem hizmeti gördü (1993: 194-195).

Bu bağlamda Sèvres haritasının da ulusal uyanışı ve düşmana yönelik tepkiyi harekete geçiren bir etken olarak hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Coğrafya 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı sömürgeciliğine hizmet etmişken, bu mekânsal tahakküm mekanizması 20. yüzyıla gelindiğinde sömürgeci güçler karşısında kendi direnişini üretmiştir. Michel Foucault iktidarın olduğu yerde -ki iktidar her yerdedir- direnişin de kaçınılmaz olarak ortaya çıkacağını söylerken iktidar ve direniş mekanizmalarının iç içe geçtiği *iktidar yapıları*ndan bahsetmektedir (Young, 1990: 86). Bir başka deyişle sömürge güçleri-

nin fetih ve gözetim araçları olarak hizmet veren haritalar aynı zamanda yeni doğmakta olan milliyetçilikler için zihinsel bir direniş mekânı olmaktadır. Keza, Milli Mücadele de temelde coğrafi bir mesele etrafında şekillenmekte, bağımsızlık yanlısı Türk milliyetçileri Sèvres'in temsil ettiği coğrafi gerçekliğe ulusal sınırları çizen Misak-ı Milli'yle karşı koymaktadır. Ancak Misak-ı Milli sınırlarının zaman içinde farklı şekillerde tanımlandığı, örneğin 1926'dan önce Musul'u içerirken bugün Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal sınırlarına tekabül ettiği de akıllardan çıkarılmamalıdır. Bu değişkenlik haritaların inşa edilmiş zihinsel yapılar olduğu tartışmasını getirmektedir akıllara; geç milliyetçilikler kendi kartografik gerçekliklerini 'üretmekte' sömürgeci güçlerden geri kalmamıştır, kuşkusuz. Bu iddiadan yola çıkılarak haritanın temsil ettiği toprağın yerine geçtiğini, temsilin zaman içinde gerçekliğin ta kendisi olarak telakki edildiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Mustafa Kemal'in Misak-ı Milli'nin sabit sınırlarının olmadığını, haritayı belirleyecek olanın milletin çıkarları olduğunu ifade eden sözleri anlam kazanmaktadır (akt. Can, 2000: 194-195). Örneğin Can, sabit sınırlara ve sabit bir haritaya sahip olmayan Kemalizm'in bu özelliğiyle anti-emperyalist olma iddiasını çürüttüğünü öne sürmektedir. Milli Mücadelenin işgal güçlerine karşı verilen bir mücadelenin yanında bir iç savaş olduğu su götürmez bir gerçektir. Ancak yeni bir mekân tahayyülünün varlığı da son derece güçlüdür ve Cumhuriyet Türkiyesi'ni temsil eden harita ülkeyi dış güçler karşısında korumakla kalmayıp *ulusun etnik haritası*nı da yeniden çizmiştir. Dolayısıyla Lozan Antlaşması, hatta Cumhuriyetin kendisi coğrafi bir zafer olarak yorumlanabilir. Keza, Kathleen Kirby'nin de belirttiği gibi ulus-devlet projesi gerek Batı'da gerekse geç ulusçulukların ortaya çıktığı yerlerde ülkelerin kendi kendilerinin farkına vardığı, kendilerini küresel harita üzerinde konumlandırdığı ve sınırları konusunda son derece hassas bir tavır sergiledikleri bir sürece tekabül etmektedir (1996: 70).

Osmanlı aydınlarının toprak konusunda ciddi olarak düşünmeye başlamaları da ancak Balkan Savaşları'ndaki büyük toprak kayıplarıyla gerçekleşmiş,[1] Türk milliyetçiliğinin Türk Ocakları tarafından temsil edilen Turancılık'tan Kemalist milliyetçiliğe geçişi ve arada Anadolu milliyetçiliği gibi yan yollara sapması hep mekânsal bir tartışmanın arka planında ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Türk Ocakları'nın 1931 yılında kapatılması devletin resmî milliyetçiliği Anadolu topraklarıyla sınırlandırdığı anlamına gelmekteyse de (Üstel, 1997: 359), Kemalist milliyetçilik anlayışı kendi içinde bir paradoksu barındırmaktadır: Ulus-devletin mekânsal zemini Anadolu, yani meşru ve hukuki Misak-ı Milli ile sınırlandırılırken, Türk milletinin ve milliyetçiliğinin kökenleri Orta Asya'da, yani mitolojik anavatanda aranmaktadır. Üstelik, bir başka sınırlar-

1 Yeni Osmanlılar, özellikle de Namık Kemal vasıtasıyla ortak belleğe kazandırılan 'vatan' kavramı, teritoryal milliyetçilik anlayışıyla tam olarak örtüşmediğinden farklı bir bağlamda ele alınmalıdır.

ötesi proje olan Turancılık'tan farklı olarak, Türk Tarih Tezi'nin sunduğu alternatif, Orta Asya/anavatan fikrini Anadolu'nun tarihsel coğrafyasını yeniden yazınada bir araç olarak kullanmaktadır. Sonuçta coğrafyanın tarih tarafından homojen bir etnik süreklilik dahilinde yeniden sekillendirildiği bir milliyetçilik kurgusu ortaya çıkmaktadır. İlk olarak 1917 yılında Türk Ocakları bünyesinde, Turancılar'ın "büyük Türkçülük" projesi karşısında pragmatik bir "küçük Türkçülük" anlayışı olarak ortaya çıkan (Üstel, 1993: 51-55) ve ulus anlayışını Anadolu'daki farklı halkların ortak mitolojilerinden oluşan birikime dayandıran (Baykan ve Robertson, 2001) Anadoluculuk, kısa soluklu bir akım olarak kalmışsa da Anadoluculuların bıraktığı en önemli miras, bırakın Turancılar'ı, Kemalistlerin bile ulusal toprakların ötesine yayılan bir milliyetçilik anlayışının nimetlerinden faydalanmak için adeta yarıştığı bir dönemde Misak-ı Milli sınırlarının tarihsel meşruiyeti ve "toprak milliyetçiliği" konularında kafa yormuş olmalarıdır (Üstel, 1993: 51-55). İkinci dalga Anadoluculuğun temsilcilerinden Remzi Oğuz Arık'ın düşüncesi Anadolu kökenli bir milliyetçilik anlayışını savunanların Türk Tarih Tezi'nden yola çıkılarak oluşturulmuş Kemalist milliyetçilik karşısında aldığı duruşun en iyi örneğini sunmaktadır. *Coğrafyadan Vatana* adlı kitabında deterministi, teleolojik bir yaklaşımı reddederek tarihin tesadüfler üzerine kurulu olduğunu savunan Arık, ne kadar yitik ve çürümüş olsa da herhangi bir coğrafyanın nasıl olup da kutsal bir vatan olarak şekillendiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

> Vatanların ilk doğuşu ne kadar bulutludur? Hangi kütle vatanını seçmekte serbest olmuştur? ... İnsanların yer yer toplanıp coğrafyanın yatağına, kalıbına göre biçim almasında tesadüfün oyunları ne kadar büyüktür! Türkmenler, Hazer'in şimâlinden geçselerdi şimdi kim bilir hangi dinde, hangi yerde idik? Birleşik Amerika'yı kuranların çıktığı yerlerin değişikliğini, çıkışlarında hâkim olan sebepleri düşününüz: Hangisi bugünün vatanını, devletini kurmak emelini taşıyordu? (1969: 2).

Arık, Anadolucu akımın Orta Asya temelli Türk Tarih Tezi'nden kopuşunu ise şöyle açıklamaktadır: "Vatanların varlığı, vatan felsefesi başlangıçla değil; bu muayyeniyetle [coğrafyanın vatana dönüşmesi] ve bu anda kazandıkları şahsiyetle başlar" (1969: 4). Ancak tüm bu zihin açıcı niteliğine rağmen (belki tam da bu sebepten) Anadoluculuk akımı küçük bir çevreyle sınırlı kalmış ve merkezdeki milliyetçilik anlayışı, stratejik bakımdan Misak-ı Milli'yle sınırlı geleneğin ve zihinsel olarak yayılmacı Türk Tarih Tezi'nin bileşimi olarak gelecek nesillere devredilmiştir. Üstelik, Kemalist projenin temel çıkış noktası olan coğrafi milliyetçilik anlayışı aynı zamanda projenin yakıtı da olmuş; bir başka deyişle siyasal iktidara Cumhuriyet-karşıtı bir direniş sunan Sèvres coğrafyası, ulus-devletin zaferinin pekiştirilmesini sağlamıştır. Anderson *Hayali Cemaatler*'de Siyam milliyetçiliğinin ortaya çıkışında kartografyanın kurucu bir öğe olarak oynadığı rolü anlatmaktadır bize:

> Sağduyuya ve çoğu iletişim teorisine göre harita gerçeklik hakkında yapılmış bilimsel bir soyutlamadır. Harita sadece, 'orada' nesnel bir tarzda zaten varolan şeyi temsil eder. Benim betimlediğim tarihte bu ilişki tersine çevrilmişti. Harita mekânsal gerçekliği öngördü, tersi değil. Başka bir deyişle, harita temsil ettiği gerçekliğin modeli değil, o gerçeklik için bir modeldi... Harita artık yeni idari mekanizmalar için ve onların iddialarını destekleyen askerî birlikler için gerekliydi (1993: 193).

Keza, Türk milliyetçiliği de Sèvres modeline bir tepki olarak ortaya çıkmış, gerek Sèvres gerekse Lausanne Antlaşmaları'yla oluşturulan kartografik model gerçekliği şekillendirmiş ve oluşturmuştur. Bir başka deyişle haritalar aslında sadece temsil etmekle görevlendirildikleri gerçekliğin yerine geçmiş, hatta bu gerçekliğin üretimine katkıda bulunmuştur. Yi-Fu Tuan ise 'mekân' (space) ve 'yer' (place) arasında temel bir fark olduğunu öne sürerek, ilkinin soyut, akışkan ve özgür doğası karşısında ikincinin sunduğu sabitlik ve sınırlılığın altını çizmektedir. Özgürlük mekânla doğrudan ilişkilidir, bununla birlikte "açık ve özgür olmak korunmasız ve her şeye maruz olmaktır" aynı zamanda (Tuan, 1977: 53). Bu bilgiler ışığında Misak-ı Milli'yi mekânı yere dönüştüren bir mekanizma olarak kavramsallaştırmak mümkündür. Mekân kaotik ve isyankârdır, zira, Sèvres örneğinde olduğu gibi onu elinde bulunduranların gücüne ve çıkarlarına göre şekillendirilebilir. Ancak mekân, yani Anadolu coğrafyası, sınırlandırılmış ve belirli bir ideolojisi olan bir yer olarak sabitlendikten sonra hem bir güvenlik aracı hem de güvenliğe ihtiyaç duymak için bir neden olarak önem kazanmıştır. Yani, güvenlik kaynağı olan Misak-ı Milli aynı zamanda daha fazla güvenlik ihtiyacının da nedeni olarak kurgulanmıştır. Kirby'nin de belirttiği gibi "bir kurum kendisini adlandırır ve bir toprak parçası üzerinde hak iddia ederken, kendisini, (kendi) gerekliliğini ve sosyal peyzajın geniş alanlarını tanımlama imtiyazını savunmak ve bunları kendi terimleriyle tanımlamak için yetkin kılmaktadır" (1996: 104). Öte yandan mekânın çeşitli stratejiler vasıtasıyla yere dönüştürülmesi süreci eril'in dişi'ye nüfuz etmesi olarak da yorumlanabilir. Meyda Yeğenoğlu, Said'in Şarkiyatçılık kuramını bir adım ileri götürerek "Doğunun temsil edilme biçimlerinin daima cinsel imajlar, bilinçdışı fanteziler, arzular, korkular ve rüyalarla birlikte örülmüş" olduğunu ifade etmektedir (1999: 107-160). Hem çekici, büyüleyici ve tahrik edici bir hayal ve fantezi kaynağı hem de tehdit, güvensizlik ve korku kuyusu olan bakir(e) mekân, 'milli coğrafya' çerçevesinde eril olan tarafından fethedilmektedir. Yukarıda haritacılığın gerçekliği yeniden şekillendirdiği iddia edilmişti. Keza Şarkiyatçı söylem tarafından üretilen bilgi de Şarkı 'yaratmaktadır'; bir başka deyişle bu tip söylemsel oluşumlar sadece bilgiyi üretmekle kalmayıp tanımlamakla yükümlü olduğu gerçekliği de yeniden üretmektedir (Yeğenoğlu, 1998: 17).[2]

Ulus-devletin mekânsal zeminin oluştuğu bu süreçte gerçekleşen son derece

2 Oryantalizm ve cinsellik temaları Dersim bahsinde de karşımıza çıkacaktır.

önemli bir mekânsal dönüşüm de başkentin İstanbul'dan Ankara'ya taşınmasıdır. Başkentin Anadolu'nun kalbinde kurulmasının bir nedeni 1923'ün Kemalist tarihyazıcılığında bir kopuş olarak kurgulanmasıyla, yani Cumhuriyetin Türkler'in tarihinde 'sıfır noktası' olarak kavramsallaştırılmasıyla ilintilidir, dolayısıyla Ankara tercihi kısmen ideolojik bir noktada durmaktadır.[3] İkinci bir açıklama stratejik gereksinimlere dayanmaktadır; coğrafi konumu gereği İstanbul düşman için kolay bir hedeftir, ki bu 1920 yılındaki işgalle doğrulanmıştır. Öte yandan Ankara, Orta Anadolu bozkırlarının ortasında kurtarılmış bir bölgeyi andırmaktadır ve Milli Mücadele süresince rahatlıkla korunabilmiştir. Başkentin Ankara'ya taşınmasının üçüncü boyutu ise bir kez daha 'coğrafi bir zafer olarak Misak-ı Milli' temasını gündeme getirmektedir. Ankara'nın "bozkırdaki çekirdek"[4] olarak yüceltilmesi, çökmekte olan bir imparatorluğun kaybını yeni doğan bir ulus-devletin zaferi olarak temsil etmek için son derece uygundur, şüphesiz. Mustafa Kemal, Yunus Nadi'yle yaptığı bir konuşmada erken dönem Cumhuriyet ideolojisine içkin mekân vurgusunu özetlemektedir adeta: "Bu çölden bir hayat çıkarmak, bu inhilalden bir teşekkül yaratmak lazımdır. Maamafih sen ortadaki boşluğa bakma. Boş görünen o saha doludur, çöl sanılan bu alemde saklı ve kuvvetli bir hayat vardır. O millettir, o Türk milletidir. Eksik olan şey teşkilattı, işte şimdi onun üzerindeyiz" (akt. Ahıska, 2001: 51-55). Falih Rıfkı Atay da *Çankaya*'da başkentin inşa sürecini anlatmaktadır: "Öncelikle Ankara'nın çöl değil şehir yapmaya uygun bir yayla olduğu 'bilimsel' olarak tespit edilecektir. Ankara'nın sıcaklığı, nem derecesi ve diğer özellikleriyle ilgili raporlar hazırlanır. Ankara'nın rakımı başka şehirlerle kıyaslanarak değerlendirilir" (akt. Ahıska, 2001: 51-55). Ahıska'nın belirttiği gibi "bilimsel raporlarla ispat edilmeye çalışılanın sadece şehir kurmaya doğal uygunluk değil, milletin henüz görünmeyen varlığı olduğu" söylenebilir (2001: 51-55). Ulusun ruhunu ve özünü bulmaya yönelik bu girişim Ankara'nın tarih-dışı bir mekân olarak tanımlanmasıyla da pekiştirilmektedir.[5] Neticede Ankara önce verimsiz, ölü ve boş bir toprak parçası olarak tanımlanmakta, bu şekilde Cumhuriyetle birlikte kat edilen yol vurgulanmaktadır. Bunun yanında 'çöl'ün ortasında bir kent inşa edebilmek için coğrafyanın bilimselliğine duyulan ihtiyaç da göz ardı edilemez. Benzer bir duruma, İsrail Devleti'ni, yani 'yeşeren çölü' (*blooming desert*) kuran Siyonistler'i harekete geçiren saikler incelendiğinde de rastlanmaktadır. Siyonist liderler de bölgedeki Arap varlığını görmezden ge-

---

3 Bkz. Tekeli, 1998.

4 Kemal Tahir'in aynı adlı romanından alınan bu tanım, Ankara'nın verimsiz bir bozkırdan yeşil ve üretken bir başkente dönüşmesini İsrail *negevinin* (çöl) 'yeşeren çöl'e dönüşümünü de hatırlatan bir şekilde temsil etmektedir. Kemal Tahir romanda bu sözde canlılığı eleştirmekte ve Ankara'yı gerek fiziksel gerek zihinsel olarak çorak bir toprak parçası olarak betimlemektedir. Toprak ve peyzaj kurguları konusunda Türkiye ve İsrail arasındaki benzerlik ilerleyen sayfalarda yeniden gündeme gelecektir.

5 Bkz. Bora, 2001: 57-59.

lerek çölden hayat ve tarih yarattıklarını iddia etmişlerdir.[6] Necdet Tunçdilek *Türk Coğrafya Dergisi*'nde yayımlanan makalesinde bu noktadan yola çıkarak Filistin çölü'nde kurulan İsrail'in ve Ankara bozkırında kurulan Türkiye'nin asırlardır kabul görmüş coğrafi determinizm anlayışını yıktığını iddia etmektedir (1959: 136-152). Gordon P. Merriam ise meseleye daha ahlâkçı bir noktadan yaklaşmakta ve "insan üreten toprakların zenginlik üreten topraklardan daha değerli" olduğunu savunmaktadır (1926: 85-107). Merriam'ın dile getirdiği zenginlik-insan karşıtlığı ilerleyen satırlarda ele alınacak olan köycülük ideolojisinin de temel argümanlarından biridir.

İktisadi bölgeler ve demografik yapı

Cumhuriyetin ilanıyla ortaya çıkan mekânsal dönüşümün ikinci boyutu iktisadi ve demografik yapılarla ilintilidir. İktisadi yapıların ve ilişkilerin son kertede fiziksel coğrafya koşullarına bağlı olduğu düşünülürse, 1923'te yeniden çizilen sınırlar bazı iktisadi bölgelerin ortadan kalkmasına yol açmaktadır. "İmparatorluk Türkiyesi'nden Cumhuriyet Türkiyesi'ne geçiş ölçek küçülmesi, iç ekonomik alanın daralması anlamına gelir... Bu sınırlar İran'la olan hariç, coğrafi bütünselliği olan geleneksel doğal ekonomik alanların sınırlarıyla örtüşmez" (Toprak, 1988: 30). Böylece farklı iktisadi bölgeler dahilinde yerel bir iktisadi canlılığa sahip birçok yöre ve kent sınırlarla birbirinden ayrılmakta, iktisadi bölgelerin parçalanmasıyla uzun etkileri uzun vadede ortaya çıkacak olan bir dizi sorun belirmektedir. Suphi Nuri, *Sèvres ve Lausanne* isimli kitabında Cumhuriyet hükümetinin Batum ve Musul'u geri almak için bir çaba göstermemiş olmasını iktisadi bütünlük teması üzerinden açıklamaktadır: "çünkü Batum bütün Kafkasya'nın kapısıdu. İnterlandsız bir limanın kardan ziyade zararı vardır (1934: 40).* İleri'nin iddiasındaki bilimsellik ya da doğruluk tartışılabilir, ancak asıl ilginç nokta, siyasi bir kararı coğrafi bir çerçeve dahilinde açıklaması ve meşrulaştırmasıdır. Böylece, milli bilinç üzerinde olumsuz bir etki bırakacak bir toprak kaybı son derece akılcı bir iktisadi açıklamayla meşrulaştırılmakta, Kemalizmin pragmatik boyutunu da vurgulayan bu örnekle, fiziksel bir toprak kaybı coğrafi bir zafer olarak yeniden kurgulanabilmektedir. Oysa Suphi Nuri başka bir örnekte coğrafya merkezli açıklamalara net bir biçimde karşı koymakta, örneğin Adana bölgesinin tarihsel ismi 'Kilikya'nın kullanılmasına karşı çıkarken tarihsel özelliğinden dolayı bu bölgenin sınırlarının net bir biçimde belirlenemediğini, dolayısıyla, örneğin Fransızlar'ın yanlışlıkla (!) komşu kentleri de işgal etmesine yol açtığını öne sürmektedir. İleri'nin savı iki noktada çok naiftir: Öncelikle, hiçbir ülke, başka toprakları, sınırları net bir biçim-

6 'Yeşeren çöl' kavramı Misak-ı Milli örneğinde olduğu gibi bugün de İsrail Devleti'nin siyasal/ulusal söyleminin temel unsurlarından biridir.

(*) Alıntılardaki imla hataları düzeltilmeden aktarılmıştır.

de çizilemediğinden 'yanlışlıkla' işgal etmez. İkinci olarak açıklığa kavuşturulması gereken, bölgenin tarihsel coğrafyasının aslında temel bir korkuyu da bünyesinde barındırdığı gerçeğidir. Kilikya coğrafyasına yönelik tarihsel bir inceleme, kolaylıkla Ermenistan ya da Kürdistan'ı, yani Misak-ı Milli'ye yönelik en büyük iki tehdit unsurunu gündeme getirebilmektedir, ki başka aydınların tarihsel yer isimleri karşısındaki tepkisel yaklaşımı da işte bu korkunun bir sonucudur. Benzer bir coğrafi doğrulama örneği Faik Türkmen'in Hatay'la ilgili çalışmasında da karşımıza çıkmaktadır. Hatay'ın Misak-ı Milli sınırlarına dahil edilmesinden kısa bir süre önce yayımlanan kitabın hedefi sancağın Türk toprağı olduğunu kanıtlamaktır. Türkmen hem fiziksel hem de demografik noktalardan Anadolu'nun uzantısı olan Hatay'ın ulus-devletin sınırları dışında kalınca kapalı bir iktisadi hayata mahkum olduğunu iddia etmektedir (1937: 20). Görüldüğü gibi İleri ve Türkmen'in iddiaları birbirinin tam tersi niteliktedir; ilki toprak kaybını coğrafi bir zafer olarak meşrulaştırırken, ikincisi coğrafi yenilgi söylemiyle toprak kazanımını teşvik etmektedir.

Bugüne dek Kürt ya da Güneydoğu meselesi olarak gündemden düşmeyen tartışma da imparatorluk dahilindeki iktisadi bölgelerin parçalanmasıyla çok yakından bağlantılıdır. Ulusal olmayan bir iktisadi alanın (Osmanlı İmparatorluğu) yerine üç farklı ulusal bütünün (Türkiye, Suriye ve Irak) geçmesiyle Kürdistan olarak adlandırılan bölge parçalanmış ve Kürtler arasındaki iletişim yolları neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Neticede Türkiye, Irak ve Suriyeli Kürtler'i birbirinden ayıran ulusal sınırlar Kürtler arasındaki iktisadi etkinliğin kaçakçılığa, yani yasal olmayan bir eyleme dönüşmesine yol açmıştır (Yeğen, 1996). Bu durumda Kürtler'in Türkiye Cumhuriyeti tarafından hayata geçirilen ulusal projeye mekânsal dinamikler aracılığıyla direndiğini söylemek mümkündür. Bu da mekânın modern bilimsel paradigmalarca resimlendirildiği gibi sabit ve durağan bir sahne olmayıp toplumsal ve siyasal dinamiklerin aktörleri arasında yer aldığını göstermektedir. Yukarıda Cumhuriyetin imparatorluk zihniyetine yöneltilmiş mekânsal bir meydan okuyuş olduğunu söylemiştik; keza Cumhuriyete yönelik direniş de mekânsal bir çerçeve dahilinde ortaya çıkmıştır.[7]*

---

7 Böylesine travmatik bir parçalanma hiç kuşkusuz yeni bölgelere duyulan ihtiyacın da çıkış noktası olmuştur. Bkz. Şeref, 1933-34. Besim Darkot da *Türk Coğrafya Dergisi*'nde kongrede belirlenen bölgeler yerine uzun bir süre zirai bölgelerin kullanıldığını belirtmekte, bunun sorumlusu olarak da kullanılan yöntemi sunmaktadır: "Bizim coğrafi bölgelerimizin zayıf olan bir noktası, bunların teşkilinde parçalardan bütüne -cüz'den küll'e- doğru gidilmemiş olması"dır (1955: 141-148). Yeni bölgelerin pratikte kolaylıkla kabul görmemiş olmasında Osmanlı dönemindeki homojen bölgelerin yarattığı boşluğun doldurulamamış olmasının payı vardır.

Mekânın yeniden örgütlenmesi süreci demiryolu politikalarına da yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Osmanlı döneminde uygulanan ağ sistemi temelde Batılı devletlerin gereksinimleri doğrultusunda bir demiryolu şebekesi oluşturur ve birbirinden kopuk mekânlar yaratarak direnişi engellerken, Cumhuriyet döneminde benimsenen ağ sisteminin bir yandan ulus-devletin iktisadi gelişimine hizmet etmesi bir yandan da memleket sathında bir bağlantı ve koordinasyon sistemi olarak işlemesi beklenmektedir. Bkz. Şeref, 1933-34; Süreyya, 1933; İktisadi boyutu-

İmparatorluktan Cumhuriyete geçişte yaşanan mekânsal değişimin bir boyutu da Anadolu'nun demografik yapısında, özellikle de etnik kompozisyonunda yaşanan dönüşümdür. Cumhuriyete giden süreçte gayri Müslim nüfus azalırken, Müslüman varlık giderek artmış ve Anadolu bir "Türk" toprağı olarak şekillenmiştir. Cumhuriyetin benimsediği Fransız tipi vatandaşlık dinsel cemaatlere dayanan millet sistemine bir meydan okuyuş olarak ortaya çıktıysa da bu durum aslında değişmeden Cumhuriyet dönemine de aktarılmış, Müslüman halkların "Türk" kimliği altında asimile edilmesi Kürtler hariç tüm etnik gruplar için 'başarılı' olmuştur. Zürcher'in de belirttiği gibi 1923'te yüzde 98'i Müslüman olan Anadolu'da "konuşulan dil açısından yalnızca iki büyük topluluk kalmıştı: Türkler ve Kürtler" (1998: 240). Ancak, Türkleştirme projesi Osmanlı'nın son döneminden aktarılan bir gelenek olsa bile, bir geçiş dönemi olarak tanımlanabilecek olan 1920'lerin uygulamada, monolitik bir toplum tahayyülünün hayata geçirilmeye çalışıldığı 1930'lara kıyasla çok daha "esnek" ve "çoğulcu" bir görünüm sergilediği gözden kaçırılmamalıdır. Faik Sabri'nin lise son sınıf öğrencileri için hazırlamış olduğu *Türkiye Coğrafyası* isimli ders kitabının 1929 ve 1938 tarihli iki farklı baskısı arasında yapılacak bir kıyaslama 1920'lerin Osmanlı'dan miras kalma toplum yapısından 1930'ların asimilasyoncu ve temkinli zihniyetine geçişin çok belirgin bir örneğini sunmaktadır. Kitabın 1929 baskısındaki "Türkiye'de Ecnas ve Ahali" başlığının altında yazar ülkenin etnik yapısından bahsetmekte, "Türkiye arazisi bugün yalnız Türklerin yerleşmiş olduğu araziden mürekkeptir" ifadesinden sonra ülke toprakları üzerinde yaşayan azınlık topluluklarını sıralamaktadır:

> Şarkî Anadolu'da Türkler arasında bir miktar Kürt vardır. Bundan başka Kafkasyadan hicret etmiş olan Çerkezler, Gürcülerle Balkan yarımadasından Türkiyeye geçmiş olan Arnavut ve Boşnak gibi cinsler bulunur, fakat bunlar memleketin hiçbir tarafında ekseriyet teşkil etmezler ve gitgide Türkleşmektedirler. Çerkezlere İzmit, Adapazarı, Karesi havalisinde ve Sivas vilayetinin bazı yerlerinde, Gürcülere İzmit ve Tokat civarında, Arnavut ve Boşnaklara garbî Anadoludaki şehirlerde tesadüf edilir. Türkiyede akalliyet teşkil eden diğer cinsler Rumlar, Ermeniler ve Musevîlerdir (Duran, 1929: 176).

Kitabın 1938 baskısına bakıldığında bu başlığın "Türkiye ve Türkler" olarak değiştirildiği ve azınlıklar bahsinde sadece "Türkiye'de akalliyet teşkil eden unsurlar Rumlar, Ermeniler ve Mısevîlerden ibarettir" dendiği görülmektedir (Duran, 1938: 125). Benzer bir siyasal tercihe "Türkiyede İskân Tarzları: Göçe-

---

nun yanında demiryollarının güvenlik açısından da işlevsel olduğunu, bir başka deyişle Yi-Fu Tuan'ın kavramsallaştırmasına göre mekânı yere dönüştüren ve bölgelendirme ihtiyacıyla yakından bağlantılı bir mekanizma olduğu hatırlanmalıdır. Bkz. Tekeli, 1972.

(*) Burada amaçlanan mekânın siyasal eylemliliğe olanak tanıdığını vurgulamaktır. Bununla birlikte 'Kürt meselesi' olarak bilinen sorunun salt ekonomiye dayanan bir çerçevede açıklanmasının son derece indirgemeci bir yaklaşım olacağı unutulmamalıdır.

beler" ve "Türkiyede Telebbüs (Giyinme) Tarzları" bölümlerinde de rastlanmaktadır. 1938 baskısında zaman zaman "Kürt" sözcüğü kullanılıyor olsa da kullanım sıklığı dikkate çekecek oranda azalmıştır:

> "*Kürtler* muhtelif aşiretlere mensuptur" (Duran, 1929: 208).
>
> "*Şarktaki göçebeler* muhtelif aşiretlere mensuptur" (Duran, 1938: 146).
>
> "Aşiretlerin de kendilerine mahsus kıyafetleri vardır: Meselâ, türkmen kadını kırmızı don ve ceket giyer. Başına altın takar, yalınayak gezer. *Kürt kadını* renkli uzun fistan, kısa erkek ceketi giyer" (Duran, 1929: 220).
>
> "Aşiretlerin de kendilerine mahsus kıyafetleri vardır: Meselâ, türkmen kadını kırmızı don ve ceket giyer. Başına altın takar, yalınayak gezer. *Şarktaki aşiret kadını* renkli uzun fistan, kısa erkek ceketi giyer" (Duran, 1938: 153-154).*

Ulusal toprakların fethi ya da yeniden keşfi

Kim olduğunuzu bilmek için, kendinize ait bir yeriniz olmalı.
Carson McCullars

Ahmet Kutsi Tecer'in yukarıda alıntılanan şiirinin 1920'lerin mekân anlayışını yansıttığı düşünülecek olursa, 1930'ların mekân siyaseti bu anlayıştan bir kopuş olarak kavramsallaştırılabilir. Hatay hariç toprak bütünlüğünün sağlandığı bir dönemde devletin sadece şifahen değil, fiziksel bir baskı ve gözetim unsuru olarak da hâkimiyetini kurması gerekmektedir. Ulusun birliğine dair romantik bir inancın yetersiz kaldığı bu siyasal ortamda, toprağa -ve üzerinde yaşayan halklara- maddi olarak hâkim olmak için Anadolu yeniden fethedilmekte ve yeniden keşfedilmektedir. 1930'lu yılların mekân politikaları dönemin belirleyici unsuru olan otoriter siyaset anlayışını, öjenizm kokan antropolojik yaklaşımını ve monolitik halk tanımını yansıtmaktadır. Bu bağlamda, ilk akla gelen coğrafyayla tarih arasındaki birlikteliktir, ki bu beraberlik 1935 yılında kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ne rejim tarafından atfedilen siyasal misyonu da açıklamaktadır. Kemalist rejimin ana dayanağının kültür alanında yapılan devrimler olduğu düşünüldüğünde "Bilim Rönesansı" (Akyol, 1943: 247-276) olarak da isimlendirilen bu üçlemenin hayata geçirilecek reformların temelini teşkil ettiği açıklık kazanmaktadır. Gerçekten de dönemin en önemli iki olayı tarih ve dil kongreleri ile dil ve tarih tezlerinin oluşturulmasıdır. Etienne Copeaux 1919-1922 arasındaki çalkantılı dönemin Türk tarihyazıcılığı üzerindeki etkilerini şu sözlerle ifade etmektedir:

(*) Vurgular bana aittir.

> Yeni Kemalist Türkiye, yeni toprak bütünlüğünü sağlamlaştırmaya girişir: Artık üç kıtaya yayılan imparatorluk yoktur; etnik özellikler Hıristiyan toplumların, kimi zaman en kökten yöntemlerle, yok edilmesi ya da sürülmesi sonucu değişmiştir. Kemalist Türkiye'nin gözünde, elde kalan bu son Anadolu toprağı, "Türklerin ebedi vatanı", dokunulmazlığa sahiptir. Bazı akımlar "Anadolu" adını tercih ederken, Kemalistler yeni cumhuriyet için "Türkiye" ismini seçerler ve böylelikle önceki onyılların etnik siyasetini onaylayıp sürdürdüklerini gösterirler (1998: 31).

Kemalist tarihyazıcılığı, resmî Türk milliyetçiliğinin çizgisini belirlerken coğrafya da dil ve tarih tezlerinin, dolayısıyla Kemalist milliyetçiliğin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Tarih Tezi, son kertede, coğrafi bir imge üzerinden kurgulanmıştır: küçücük Avrupa'yı ezen ve Afrika'yı neredeyse resmin dışında bırakan Avrasya haritası, yani Türkler'in efsanevi anavatan Orta Asya'dan göçünün temsili (Copeaux, 1998: 41). Bu harita da aynen Sèvres haritası gibi bir mit ve sembol olarak Türk siyasetinde ve ortak hafızada yerini alacaktır. Bir başka deyişle Kemalist tarihyazıcılığı coğrafi bir şemaya dayanmaktadır, ancak bu mekânsal kullanım coğrafyayla tarih arasındaki tek bağlantı değildir. Coğrafyayla tarih arasındaki bir başka bağlantı da fiziksel coğrafyanın sunduğu olanaklarla ilgilidir. Tarih Tezinin merkezinde yer alan göç olgusu değişen iklimin etkisini vurgulayan coğrafi bir açıklamaya dayanmaktadır; iklim değişip su kaynakları azaldıkça Türkler bir zamanlar sulak ve verimli bir toprakken bozkıra, hatta çöle dönüşen Orta Asya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu noktada Kemalist Cumhuriyetin pozitivizme yönelik fetişist boyutlara varan vurgusunu hatırlamak yararlı olacaktır hiç şüphesiz. Pozitivizm, Kemalizmin temellerini meşrulaştırmak ve yaymak için gerekli görülmüştür, ancak bu durum temel bir çelişkiyi de beraberinde getirmektedir. Pozitivizme bu kadar araçsal ve pragmatik bir noktadan yaklaşan bir rejimin kendisini bilimsel olarak doğrulamak için sosyal bilimler arasında pozitivizmden nasibini en az alan bir disiplini, tarihi seçmiş olması büyük bir soru işareti olarak kazılmaktadır akıllara. İşte coğrafya da bu noktada devreye girmekte ve tarihsel milliyetçiliğin boşluklarını dolduran pozitif, bilimsel veriler sağlayarak Büşra Ersanlı'nın deyimiyle bir tür "coğrafi tarih" anlayışının yerleşmesini sağlamaktadır (1992: 42-43). Keza, Afet İnan tarihle ilgili bir makalesinde şunları söylemektedir: "tarih, coğrafya temelleri üzerinde yükselir, ve umumiyetle bu malumat tarihin ve antropolojinin kadrosunu teşkil eder" (1960: 172). Büşra Ersanlı'nın aktardığı gibi 1936 yılında yayımlanan bir ders kitabında da tarih, "insan cemiyetlerinin, zaman ve mekân gösterilerek ... hayatını, harsını tetkik ve nakleden bir bilgi" olarak tanımlanmaktadır (1992: 110).

Coğrafyayla tarih arasındaki bu ilişki coğrafya dahilindeki gelişmeleri de etkilemiştir, kaçınılmaz olarak. Coğrafya modern bir bilim olarak kabul gördüğü 19. yüzyıldan itibaren ikili bir yapı üzerinde evrilmiş, fiziksel coğrafyayla (Alman okulu) beşeri/iktisadi coğrafya (Fransız okulu) kimi zaman yan yana yü-

rürken kimi zaman çok ciddi çatışmaların merkezi olmuştur. Türkiye'deki coğrafya çevreleri bu iki okulun bir karışımı olarak ortaya çıkmışsa da 1930'larda bir döneme damgasını vuran Alman etkisinin dışında Fransız okulunun daha baskın olduğunu söylemek mümkündür. 1933 Üniversite Reformu da bu tercihi doğrulamaktadır; Reform Komisyonu coğrafyaya hâkim olan iki kolu birbirinden ayırarak fiziksel coğrafyayı Fen Fakültesine, beşeri/iktisadi coğrafyayı da Edebiyat Fakültesine bağlamayı istemiş, ancak bu girişim coğrafya bölümü tarafından şiddetle reddedilmiştir (Erinç, 1973: 19). Yine de tarihsel bir coğrafya anlayışını temel alan Fransız okulunun etkisi, uzun vadede coğrafyanın tarih lehine ihmal edilmesi sonucunu doğurmuştur. İbrahim Hakkı Akyol üç makaleden oluşan yazı dizisinde[8] modern coğrafyayı önceki dönemlerin coğrafyasından ayıran özelliğin uygulanan yöntem olduğunu belirtmektedir. Mutlâkiyet ve meşrutiyet dönemlerinde coğrafya tasvire dayalı bir uğraş olarak tanımlanmakta, dolayısıyla 'bilimsel bilgi'nin standartlarını karşılayamamakta ve çoğu zaman edebiyat, seyahat, uygarlık tarihi ve doğanın kesiştiği nokta olarak telakki edilmektedir. Akyol'un dönemlendirmesi sorgulanabilir elbette, ancak Osmanlı coğrafyasının tasvire dayalı niteliği başka araştırmacılar tarafından da doğrulanmaktadır. Bu bağlamda, 1930 ve 1940'lı yıllarda basılan coğrafya ders kitaplarının -aynen Kemalist 'devrim'ler gibi- 'şizofrenik' bir karakter sergilediği iddia edilebilir. Bu kitaplar bir yandan "Türk Aydınlanması"nın tezahür ettiği 'mekânlar' olarak ortaya çıkarken bir yandan da devletin öğretilerini aktaran araçlar olarak hizmet vermektedirler.

Ancak, tarih ve coğrafya birlikteliğinin belki de en iyi gözlemlendiği yer bu onyıllık dönemde yayımlanan ve bir sonraki döneme de aktarılan "popüler"[9] coğrafya kitaplarıdır. Bu kitapların çoğunun Halkevleri'nin yerel kolları tarafından yayımlanmış olması resmî tarih, coğrafya ve milliyetçilik tanım ve anlayışlarının kitapların söylemine nüfuz ettiğinin en iyi göstergesidir. Keza bu kitapların ilk sayfaları hem ulusal hem de yerel siyasal figürlerin fotoğraflarına ve altı ok gibi birtakım ulusal ikona ayrılmıştır. Kitapların bir başka ortak özelliği de söz konusu kasaba, kent ya da bölgenin tarih ve coğrafyasının birbirlerini tamamlayan öğeler olarak kavramsallaştırılmasıdır. Örneğin tarih ve coğrafya öğretmeni Tarık Ziya Işıtman tarafından yazılıp Bolu Halkevinin Dil, Tarih ve Edebiyat Kolu tarafından basılan *Bolu Coğrafyası* (1938) isimli kitap Bolu'nun tarihsel olarak bir Türk kenti olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Yazar yer isimlerinden yola çıkarak, bölgedeki yer isimlerinin Oğuz Türkleri'ne bağlı kabilelerden geldiğini, dolayısıyla Bolu'nun da bir Türk kenti olduğunu vurgulamaktadır. Bölgedeki Bi-

8 Bkz. Akyol, 1943a: 3-15; 1943b: 121-136; 1943c: 247-276.

9 Çoğunluğu lise öğretmenleri tarafından yazılan, Halkevleri'nin yerel örgütleri tarafından basılan ve herhangi bir yerin tarih ve coğrafyasını ele alan bu kitaplar, basit ve turistik bir yaklaşımı milli duygularla harmanlamaktadır. Bu kitapların ortak noktası çeşitliliği teşvik ederek birliği pekiştirmektir. Çeşitlilik-birlik tartışmasıyla ilgili olarak bkz. Claval, 1994 ve Robic, 1994.

zans mirası neredeyse tamamıyla göz ardı edilirken, kitaptaki demografik inceleme de toplumsal farklılıklarla ilgili son derece istatistiksel bir bilgiye yer vermekte ve Bolu'nun etnik yapısından kaçınmaktadır. İlginç olan bir başka nokta da fiziksel coğrafyaya ilişkin bilginin masalsı bir anlatıyla aktarılmasıdır, ki kitabın bilimsel bir eserden çok bir turist rehberine benzemesine yol açmaktadır. Keza, coğrafya öğretmeni Cenap Refik Orkon tarafından kaleme alınan ve Manisa Halkevi tarafından basılan *Manisa Coğrafyası*'nın ilk on bir sayfası siyasal kişiliklerin fotoğraflarına ve Türk bayrağı ya da altı ok gibi simgelere ayrılmıştır. Bu kitapta da Manisa kentini kuranların Rum değil Anadolulu olduğu vurgulanırken, Anadolulu kimliği son derece etnik bir tanımla sınırlandırılmakta ve Anadolu etnik bakımdan bir Türk toprağı olarak belirmektedir. Yazarın sunduğu istatistikler yine etnik kimlikleri dışlayarak kadın-erkek gibi son derece risksiz ve 'masum' kategorilere dayanmaktadır. Kentle ilgili tüm bilgiler basit ve kuşbakışı bir anlatıyla aktarıldığından *Manisa Coğrafyası* da bir önceki örnek gibi bir turist rehberine benzemektedir. 1945 tarihli *Söke Tarihi ve Coğrafyası* ile 1941'de basılan *Çankırı Coğrafyası* isimli kitaplarda rastlanan bir başka özellik de yazarların birinci ağızdan yazmış olmalarıdır. İsmail Gün ve Ahmet Özdemir, Söke'nin görünümünü anlatırken "şirin" gibi öznel sıfatlardan ve günlük tarzı bir anlatımdan faydalanırken, Ahmet Kemal Üçok da Çankırı'nın coğrafyasını kişisel anılar aracılığıyla birinci ağızdan aktarmaktadır. Bu kitaplar da yukarıda verilen diğer örneklerde olduğu gibi Türk Tarih Tezinden izler taşımakta ve kendi sınırları dahilinde Türk varlığını vurgulamaktadır.

Bu örneklerden yola çıkılarak ikili bir yapıdan söz etmek imkân dahilindedir. Resmî Türk milliyetçiliğinin ve Türk Tarih Tezinin etkileri popüler kitapları ince bir propaganda aracına dönüştürürken, kitaplarda izi sürülen naif, masalsı söylem Yves Lacoste'un manzara coğrafyasının disiplinin stratejik ve askerî yönünü gizlemeye yönelik bir kamuflajdan ibaret olduğu iddiasını getirmektedir akıllara. Lacoste'a göre okul coğrafyası mekânsal kavramların stratejik önemini kamufle etmekte, yani askerî-stratejik coğrafyayı gözlerden uzak tutmaktadır: "Manzara coğrafyasının resimleri ve öğretmenlerin dersleriyle gerçekleştirilen aldatmacanın sonucu, askerî, politik, idari, mali gibi diğer güçleri elinde tutan bir azınlığın, stratejik bilgi olarak coğrafyanın sağladığı bu gücü elinde tutacak tek azınlık olmasıdır" (1998: 23). Yukarıda bahsi geçen kitaplarda yer alan görsel malzeme ve resmî görüş vurgusu bu kitapların üstlendiği propaganda görevini açıklamaktadır. Üstelik tüm bu yayınlarda ve ders kitaplarında Kemalist devrimin omurgasını oluşturan Batılılaşmaya dair bir övgü de çokça yer almaktadır. Bu söylem Faik Sabri'nin 1933 tarihli genel coğrafya kitabının dünya dinleri bahsinde büyük bir sessizlik olarak belirmektedir, örneğin. Türkiye ve Türkler'den her konu başlığının altında öncelikli olarak bahsedilirken, İslâm'la ilgili bölüme çok az yer verilmekte ve Türkiye bir kez olsun anılmamaktadır (Duran, *Umumi Coğrafya Dersleri*: 364). Örnekleri verilen bu endoktrine eğitim

neticede kurgusal, saptırılmış ve Kemalist milliyetçilik projesine uygun bir tarihsel coğrafyanın inşa edilmesine giden yolu açmaktadır. Bahsi geçen coğrafya kitaplarının çoğundaki görsel malzemenin tarihî eserler ya da siyasi simgelerden oluşması da işte bu sürecin bir parçasıdır. Keza, Duran'ın kitabındaki dinler bahsi Cumhuriyet'in Batılılaşma projesine içkin şarkiyatçılığın ve egzotizmin de en iyi örneklerinden biridir. Kitabın bu bölümündeki görsel malzeme Hinduizm ya da Budizm'in dini yapılarına ya da pratiklerine yer verirken tek tanrılı dinlerle ilgili hiçbir görsel malzemeye rastlanmamaktadır. Öte yandan, popüler coğrafya kitaplarının tümüne hâkim olan Lacosteçu anlamdaki manzara coğrafyası söylemi bir yandan kamuflaj görevini yerine getirirken bir yandan da kitlelere ulaşmayı ve halkla özdeşleşmeyi kolaylaştırmaktadır kuşkusuz.

Yukarıda bahsedilen endoktrine coğrafya ve tarih birlikteliğiyle öjenizme meyleden bir antropolojik yaklaşımın belki de en çarpıcı örnekleri Dersim üzerine yayımlanan ve bölgeyi şarkiyatçı söylemi andıran bir biçimde tarihselleştiren yayınlardır. Dersim hakkındaki söylemi bu çalışmayla ilişkilendiren coğrafyanın Dersim'in "isyankâr" aşiret yapısı üzerindeki en önemli etkilerden biri olarak ortaya konmasıdır. Örneğin, Naşit Hakkı 1931 tarihli *Dersim ve Derebeyi* adlı kitabında Dersim'in isyankâr ve feodal doğasını bu dağlık bölgenin coğrafi yapısının bir sonucu olarak görmektedir:

> Dersim bana kendisini şöyle tanıttı:
> Dersim'de;
> Tabiat asiydir.
> Tarih asiydir.
> Görenek asiydir.
> Dersimlinin vicdanı hurafelerin demir pençeleri içindedir. (1931: 21)

Ömer Kemal Ağar, *Tunceli-Dersim Coğrafyası*'nda (1940) "Tunçelili (Dersimli) işte bu tabii mağaralardan, sığınaklardan her devirde istifade etmiş ve dik yamaçlar, uçurumlar, birbirini takip eden boğazlar, onun kuvveti ve cesareti olmuştur" (1940: 9) demektedir. Coğrafi determinizm bu yazarlar için o kadar geçerlidir ki bölgenin siyasal ve sosyal çalkantılarını tamamıyla fiziksel coğrafya koşullarına dayanarak açıklayabilmektedirler: "Coğrafi şartlar, tarihi de kendisine uydurmuştur" (Ağar, 1940: 23). Böylesi bir yaklaşım bölge sakinlerinin Türk olduğu önermesine de zemin hazırlamakta ve etnik meseleye dayalı bir çatışma olasılığını ortadan kaldırmaktadır. Coğrafi determinizm vurgusu Dersimli'nin Kürt olmadığını ve Kürtler'in aslında varolmadığını iddia etmek için gereklidir aslında. Ancak Dersim'le ilgili söylemin tek boyutu bölgenin asi karakterinin arkasındaki vahşi coğrafya olgusu değildir. Bölgenin peyzajı çoğu kez İsviçre Alpleri'yle kıyaslanırken,[10] Kemalist aydınların Batılılaşma ve mo-

10 Örnekler için bkz. Watts, 2000: 5-30 ve Bürhan, 1937.

dernleşme eksenli yerleşik söylemi Anadolu'nun doğudaki bölgeleri söz konusu olduğunda şarkiyatçı bir söylemle eklemlenmekte; doğuyu batının terimleri ve kavramları aracılığıyla tanımlamakta ve yorumlamaktadır. Dersim hakkında yazan birçok yazarın bölgenin demografik yapısını incelerken antropolojik referanslardan faydalanması da bu şarkiyatçı söylemin bir parçasıdır. Asıl amaç, "Kürt" isminin var olmadığını ve Kürtler'in Orta Asya bozkırlarından göç eden Türk kökenli bir halk olduğunu kanıtlamaktadır kuşkusuz. Ancak Dersim'e 'bahşedilen' Türklük de arkaik gelenek ve alışkanlıklar üzerine kurulmuştur. Batı'daki 'modern' ve 'uygar' Türkler'in aksine 'doğu/dağ Türkleri' anakronistik bir kurguyla resmedilmekte, hayat 'tarzları' geçmişte kalmış bir Türk geleneğinin kalıntıları olarak söylemselleştirilmektedir. Bu durum nefretle karşılanmamakla birlikte söz konusu metinlerde "öteki"nin bir yandan sevecenlikle hor görüldüğünü, bir yandan da alçakgönüllülükle benimsendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin, Sümerler'in ve Hititler'in torunları olan Dersimliler'in dinsel geleneklerini Orta Asya Türkleri'nin dinsel geleneklerinin kopyası olarak gören Ömer Kemal Ağar'ın üslubu kimi zaman son derece komik bir boyut kazanmakta; yazar Dersimli'nin nasıl hayvan kurban ettiğini ya da sabah uyanıp da güneş ışığıyla yıkanan yüzeyleri nasıl öptüğünü gülünç bir üslupla aktarmaktadır. Ağar'ın gözlemleri dinsel ve toplumsal alanın da ötesine geçmekte, yazar bölge halkının gündelik hayatına dair yorumlara yer vermektedir: "Tunceli halkının evleri basıktır. Umumiyetle tek katlıdır, havasızdır ve pek iptidaidir. Evlerinde halıları yoktur. İhtiyaçlarını defetmek için evin dışına çıkarlar. Şuraya, buraya oturmakta hiçbir mahzur görmezler" (1940: 46-47).

Dersim, Batılı, rasyonel, modern Cumhuriyet karşısında ilkel, barbar ve irrasyonel olanı temsil etmekte, coğrafi yapısı da bölgeyi dış etkenlerden yalıtarak bu 'geri kalmışlığı' pekiştirmektedir. Bu bağlamda Dersim'i çevreleyen dağlar, Fransız iktidarının Cezayirli kadınların yüzlerinden kaldırmak istediği peçeyi getirmektedir akıllara. Yeğenoğlu peçeyi "dünyayı 'iktidar olarak bilgi' tarafından sağlanan bir şeffaflık üzerinden inşa etmeyi tasarlayan bu modern iktidarın karşısındaki muhalif unsur" olarak tanımlamaktadır (Yeğenoğlu, 1999: 41). Dersim'de coğrafya peçenin yerini almakta, söz konusu bu coğrafya devletin "normalleştirici, uygarlaştırıcı, disipline edici bakışı" karşısında yükselen direnişin beşiği olmaktadır. Asıl amacı Foucault'nun deyişiyle "uysal bedenler" yaratmak olan devlet bu yolda farklı yöntemlere başvurmakta, 1930'larda fiziksel baskı ve tecrit yoluyla halkı "ehlileştirmeye" çalışırken 1940'larda daha ince ve dolaylı bir gözetimi tercih etmektedir: "Bir uçta toplumun kıyısında kurulmuş, olumsuz amaçlara yönelik olarak içe dönen; kötülüğü yakalayan, iletişimi ortadan kaldıran, zamanı askıya alan kapalı kurum, yani disiplin ablukası. Diğer uçta *panoptisizm* ile disiplin mekanizması; yetki kullanımını daha hafif, daha hızlı ve daha etkin kılarak geliştirmesi beklenen işlevsel bir mekanizma, gelecekteki bir toplum için ince bir baskı modeli"

(1986: 209). Yani, Türk devletinin hedefi sözde egemen, gerçekte "özneleştirilmiş" ve "boyun eğdirilmiş" bireyi, yani vatandaşı yaratmaktır ve bu süreç şeffaflıkla eş zamanlı olarak yürütülmelidir. Kathleen M. Kirby, Aydınlanma'yla birlikte ortaya çıkan birey anlayışının bilim ve emperyalizmin ivme kazandığı döneme denk geldiğini; bireyin istikrarlı, sabit ve örgütlü bir devlet aygıtıyla yan yana duran ahenkli, istikrarlı ve rasyonel bir mekânı ifade ettiğini öne sürmektedir (1996: 40). Devletin çıkarıyla Dersim'in 'yaşam tarzı' da işte tam bu noktada çatışmaktadır. Dersim'e özgü bu coğrafya bölgenin ve burada yaşayanların gerçek doğasını devletin bakışı karşısında 'örtmektedir' ve 'açılarak/ peçesi kaldırılarak' ehlileştirilmesi gerekmektedir. Neticede devlet uyguladığı politikalarla 'açmaya' çalıştığı Dersim'i Foucault'nun 'disiplin-ablukası' dediği yeni bir tecrit politikasına mahkum etmiştir. Nicole Watts'ın açıklamaları da bunu doğrular niteliktedir:

> Şeyh Sait ayaklanması ve 1930'da Ağrı Dağı'ndaki Kürt ayaklanması ... yeni Cumhuriyetin sınır bölgelerinde gerçekleşmiş ve hayati önemdeki sınır bölgelerinde Türkler'in sahip olduğu toprak kontrolüne meydan okumaya yetecek kadar Kürt'ü harekete geçirmişken, Dersim mücadelesi net bir biçimde Türk sınırları dahilinde verilmiş ve hiçbir gerçek toprak kaybı riski içermemiştir. 1920'lerdeki devlet oluşum aşmasındaki bir devlet olarak tanımlanabilirken, bu devlet 1930'larda daha *entegre bir tahakküm* imkanına sahip, *dahili olarak yayılmacı* bir devlet olmuştur (2000: 5-30).[11]*

Yukarıda bahsi geçen antropolojik söylem ve Türk Tarih Tezi'ne yönelik vurgu, 1930'lu yılların ders kitaplarında da net bir biçimde gözlemlenmektdir. Faik Sabri ve Behçet Güner'in *Büyük Devletler ve Komşu Hükûmetler* (1938) isimli ders kitabında 'batılı, uygar ülkeler'le 'geleneksel, batılı olmayan' ülkeler arasında net bir ayrım mevcuttur. Örneğin Balkanlar, Ortadoğu ya da Hindistan'la ilgili bölümlerde yer alan görsel malzeme -çoğu zaman 'ilkel' ya da geleneksel- insan faktörünü ön plana çıkarırken, Batılı ülkelerden bahiste insan unsurunun yerini endüstri ve teknoloji ürünü eserler almaktadır. Bu bölümlerde insan figürünün kullanıldığı noktalarda yerel bir oryantalizmin varlığına işaret edilebilir. Resmedilenler Kanada söz konusu olduğunda Kızılderili yerliler, İngiltere söz konusu olduğunda İrlandalılar ya da İskoçlar, yani 'uygar' uluslar dahilindeki 'ötekiler'dir (Duran ve Güner, 1938: 201). Türkiye nüfusunun komşu ülkelerle kıyaslandığı bir şemada ise Türkiye takım elbiseli ve fötr şap-

11 1934 tarihli İskân Kanunu da burada bahsi geçen bir tahakküm ve gözetim mekanizması olarak incelenebilir. Cumhuriyet yönetimi bugüne kadar genelde iktisat tarihçilerinin yorumlarıyla tarihselleştirilen İskân Kanunuyla, toprakları ve 'tebası' üzerinde güvenlik ve gözetim sağlamayı hedefleyen Osmanlı siyasetinden farklı olarak insan unsurunu yeniden tanımlamaya ve güvenliği sağlamak için mekânsal kompozisyonunu yeniden kurgulamaya girişmiştir. İskân Kanunu'na farklı disiplinlerden bakan çalışmaların zihin açıcı yenilikler getireceği kesindir. Cumhuriyet dönemindeki demiryolu politikası da devletin toprakları üzerinde mutlak ve maddi bir denetim uygulama siyasetiyle doğrudan bağlantılıdır.

(*) Vurgular bana aittir.

kalı bir erkek figürüyle temsil edilirken, komşu ülkeler geleneksel giysiler içindeki erkek figürleriyle resmedilmektedir.

İnsanoğluyla peyzaj arasında kurulan ve tedrici bir mekânsal kontrol anlayışını üreten benzerlik 1930'larda zirvesine ulaşan köycülük ideolojisinin de temel dayanaklarından biridir. Köy Enstitüleri ve Halkevleri aslında mekânsal kontrol mekanizmaları olarak kurgulanabilir. Türk Ocaklarının yerini alan Halkevleri 1920'lerin çalkantılı, değişken, hatta ideolojisiz ortamından 1930'ların sınırları net bir biçimde çizilmiş, otoriter rejimine geçişi temsil etmektedir. Köycü aydınların yapmaya çalıştığı ise halkla peyzaj arasında hayalî bir benzerlik kurarak birtakım siyasal ihtiyaçlara cevap vermektir. Simon Schama, çevreciliğin kurucuları olarak anılan Henry David Thoreau ve John Muir'in düşüncesinde dünyanın kurtuluşunun vahşi doğada arandığını; hayatın saklı kalmış özünün "sanayi toplumunun zehirlerine karşı bir panzehir" olarak tahayyül edildiğini belirtmektedir (akt. Schama, 1995: 7). Keza Türkiye'deki köycüler de sanayii sağlıklı bir milli toplumu tehdit eden en temel unsurlardan biri olarak görmektedirler. Köylüler ve köycülük başka yerlerde olduğu gibi ders kitaplarında da tarih, coğrafya ve milliyetçiliğin kesiştiği nokta olarak övgüyle anılmaktadır. Sürekli hareket halindeki tüccarların hayatlarını her yerde sürdürebileceklerine inanılırken, köylüler doğaları gereği toprağa bağlı olarak yaşamakta ve bir toplumun yaşadığı topraklar üzerinde hak iddia etmesinin de temel dayanağı olarak hizmet etmektedirler. Cemal Arif Alagöz, *Türk Coğrafya Dergisi*'nde yayımlanan bir makalesinde ticaretle uğraşan Kıbrıslı Rumlar'ın aksine toprağı işleyen Türkler'in adanın tarihsel olarak bir Türk toprağı olduğunu kanıtladığını iddia etmektedir (Alagöz, 1958-1959: 1-9). Benzer bir iddia tarih boyunca toprakla hiçbir bağı olmayan "köksüz" tüccarlar olarak nitelendirilen Yahudiler için de öne sürülmüştür. Bu tartışmalara son noktayı koyan 1948 yılında kurulan İsrail Devleti olmuş ve Yahudilere atfedilen "köksüz" tanımını çürüterek ulusal bir toprağa sahip olmanın ihtiyacını vurgulamıştır. İlginç olan, devleti kuran Siyonistler'in de kentli, tüccar Yahudi tiplemesini kabullenerek buna bir tepki olarak gelişen kırsalcı bir politika benimsemeleridir. Ancak Siyonistler'in toprağa atfettikleri önem temelde Rus Narodnikleri'nden izler taşımaktadır. Gerek Alman gerekse Türk geleneğindeki toprak kavramı mistik, idilik ve ruhani bir görünüm sergilerken (ki bunlar faşist ideolojinin kurucu öğelerindendir), Rus ve İsrail örnekleri daha materyalist bir zemin üzerinde yükselmektedir. Tarihin bir cilvesi olsa gerek kutsal topraklara kitlesel olarak ancak 19. yüzyılın sonunda yerleşmeye başlayan Yahudiler, yarım yüzyıla sığan bir sürede bölgenin tek büyük tarımsal gücü olarak sivrilirken, Arap komşularının iktisadi faaliyeti temelde ticaretle sınırlı kalmış, İsrail'deki 'yeşeren çöl'ün karşısında petrolle geçinen diğer Ortadoğu ülkelerinde, Necdet Tunçdilek'in 1959 yılında belirttiği gibi çok farklı bir peyzaj ortaya çıkmıştır:

> Dünya üzerinde istikrar kazanmış, kuvvetli devletlerin temelleri tetkik edilirken bunun bir taraftan toprağa, yani ziraate, diğer taraftan endüstriye dayandığı müşahade edilmektedir. Filhakika Orta Doğuda bu hususta büyük bir birleşme değil, fakat iki ayrı yerde iki ayrı devletin sağlam temeller üzerinde geliştiği görülmektedir. Bunlardan biri en kuzeyde çeşitli imkan ve kaynaklarını geliştirerek inkişaf eden Türkiye, diğeri ise son yıllarda kurulmuş olan Israil'dir (1959: 136-152).

Toprağın ve köylünün mistikleştirilmesi eğilimine son derece ilginç bir isimin, Nurettin Topçu'nun eserlerinde de rastlanmaktadır. Topçu'nun düşüncesinde "milli coğrafya" vatanın tarihle kesiştiği an olarak son derece önemli bir rol oynamakta (Öğün, 1992: 85), Türk tarihi Türkler'in Anadolu'ya yerleştiği 1071 tarihinde başlamaktadır. "Topçu'nun 'vatan' kavramı aslında, saflığın bozulmamışlığın kaynağı olarak gördüğü özel bir üretim tarzında odaklanmaktadır" (Öğün, 1992: 89). Hititler'i Türkler'e toprağı işlemeyi öğreten halk olarak yüceltirken, Yunanlılar'ı ve Yahudiler'i ahlaki meselelerden uzak, yozlaşmış bir ticari hayat sürdürdükleri ve toprağı inkâr ettikleri için eleştirmesi de işte bunun bir sonucudur (Öğün, 1992: 91). Topçu da Alman geleneğindeki gibi 'Romalı hayat tarzını' gösterişçi, yozlaşmış ve köksüz olmakla suçlamaktadır. 1935 nüfus sayımının Müslüman Türkler'in toprakla olan bağını vurgularken gayri Müslimlerin ticari faaliyetlerinin altını çizmesi de köylü yüceltilirken tüccara pejoratif bir anlam atfedilmesinin bir sonucudur (Başvekalet İstatistik Umum Müdürlüğü, 1938). Yani, 1930'ların ideoloğu için toprakla halk arasındaki bağ köylü figürü tarafından temsil edilmektedir; Karaömerlioğlu'nun belirttiği gibi "köyler, ulusun 'saf' kültürünün el değmeden muhafaza edildiği yerlerdi" (1998: 67-91). Bir başka deyişle peyzajın halkın ruhunu yansıttığına inanılmakta ve bu özdeşlik rejimi sağlam bir zemine oturtmada ilk adım olarak görülmekteydi: "Bugün belli başlı endüstri memleketleri bile, ulusal hayatın en gür ve temiz kaynağı olan köyleri, köy hayatını bir sosyal dengeşiklik aracı olarak enternasyonal ve ihtilalci temayüller gösteren endüstri proleteryası karşısında kıskançlıkla muhafaza için, köylüyü şehire çeken ve kırları boşaltmak isteyen akımlara karşı her türlü çareye başvuruyor" (Barkan, 1980: 26). Ancak peyzajın ulusal kimliğin oluşturulması sürecinde edindiği araçsallık bile çelişkili bir görünüm sergilemektedir, çünkü Dersim örneğinde suçlanan doğanın kendisinden çok insanoğlunun vahşi doğasıdır aslında. Dersimli'nin ehlileşmemiş, asi karakterinin arkasındaki neden olarak gösterilse de, bölgenin vahşi güzelliği son kertede İsviçre Alpleri'nin büyüsüyle kıyaslanmaktadır. Karen Morin'in belirttiği gibi "peyzaja yönelik bir inceleme çoğunlukla 'coğrafyanın en yerleşmiş ikiliği'ne -doğa/kültür- dayanmaktadır. Dişiyle, yani doğayla ilgili imgeler saha çalışmasıyla kahramanca fethedilen, ancak aynı zamanda saygı duyulan ve yüceltilen bir şeye gönderme yapmaktadır" (1995).

Coğrafyanın kurumsallaşması ve *Panopticon* olarak "Milli Coğrafya"

Afrika dediğin bir garip kıta
El bilir âlem bilir
Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz'in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda

Cemal Süreya

Önceki sayfalarda coğrafyanın 1920'lerde milli bilincin kurucu bir öğesi iken 1930'larda bir baskı unsuruna dönüştüğünden, devletin mekân politikalarının da 1920'lerde belirsiz, çekingen ve başkent merkezli bir görünüm sergilerken 1930'lara gelindiğinde ülke sathına yayılmış, fiziksel baskı ve güce dayanan bir dizi gözetim ve disiplin stratejisine dayandığından bahsedildi özetle. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen dönem Cumhuriyetin mekân siyasetinin bir kez daha 'çevre'den 'merkez'e döndüğü bir dönemdir, ancak gerek topraklar gerekse nüfus üzerinde daha dolaylı, ince, rasyonel ve 'modern' bir kontrol arayışına tanıklık edecektir bu savaş sonrası dönem. Siyasal merkez artık (1930'lardaki gibi) salt çıplak kuvvete dayanmamaktadır; artık merkezde/başkentte kalınarak harita, istatistik gibi yöntemlerle de gözetim yapılabilmektedir. Bu yeni dönemi şekillendiren olaylar Birinci Türk Coğrafya Kongresi (1941), Türk Coğrafya Derneği'nin (1942) kurulması ve dernek tarafından çıkarılan *Türk Coğrafya Dergisi*'nin yayına başlamasıdır (1943). Birinci Türk Coğrafya Kongresi, 6-21 Ekim 1941 tarihleri arasında Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde düzenlenir. Birçok akademisyen ve coğrafya öğretmeninin yanı sıra önde gelen siyasetçiler ve askerî şahsiyetler de kongreye katılanlar arasındadır. Kongrede temelde müfredatın, ders kitaplarının, okullarda kullanılan terimlerin, yer isimlerinin ve coğrafi isimlerin yazılışlarının merkezî olarak belirlenmesi ve Türkiye'nin coğrafi bölgelere ayrılması tartışılmıştır. "Müfredat ve Kitaplar", "Terminoloji" ve "Türkiye Coğrafyası" adlı üç komisyon altında yapılan çalışmalar neticesinde 21 Haziran 1941 tarihinde şu kararlar alınmıştır: a) Bir coğrafya lügati yaptırılması için Maarif Vekilliğinden ricada bulunulması, b) Coğrafî isimlerin kat'î zaruret olmadıkça değiştirilmemesi, c) Türk Coğrafya Kurumu tesisi, d) Kurulacak Türk Coğrafya Kurumu tarafından bir mecmua neşri, e) Yanlış haritalar basılmasının ve yayılmasının önlenmesi, f) Bir Türkiye jeoloji haritası meydana getirilmesi, g) Memleketimizin Oro-idrografik[12] haritalarının yapılması, h) Coğrafî neşriyatta kullanılan rakama ait malûmatın tek

12 Metinde geçen bu terimin karşılığı bulunamamıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Fakültesi Jeodezi ve Fotoğrametri Bölümü Kartografya Anabilim Dalı'ndan Doç.Dr. Necla Uluğtekin erken dönem Cumhuriyet metinlerindeki ortografik hatalar dikkate alınırsa terimin su oluşumlarının uçaktan çekilmiş fotoğraf görüntüleri anlamına gelen "orto-hidrografik"şeklinde okunabileceğini belirtmektedir.

kaynaktan alınması, i) Nahiye hudutlarını da gösterir bir iskân mevkileri haritası yapılması, j) Kongre tarafından kabul edilen, Türkiye'nin coğrafî bölgelerine ait karar ve izahatın beynelmilel bilim âlemine bildirilmesi.

Türk Coğrafya Kurumu dokuz ay sonra, 12 Mart 1942'de kurulmuşsa da bir coğrafya kurumuna ilişkin ilk fikir aslında 1875 yılında bir subay olan Şakir Bey'in başkanlığındaki heyetin Paris'teki Uluslararası Coğrafya Kongresi'ne davet edilmesi vesilesiyle ortaya atılmıştır. Faik Reşit Unat bu heyetin coğrafya kurumunun temeli olarak düşünüldüğünü öne sürmektedir, ancak çabalar netice vermemiş ve kurum hayata geçirilememiştir (1943: 16-22). Oysa bu dönemde Avrupa ülkelerinin çoğunda ve Kuzey Amerika'da ulusal coğrafya kurumları ortaya çıkmış bulunmaktadır.[13] Mısır'da kurulan coğrafya derneği Osmanlı siyaset çevrelerinde ve basında büyük ilgi uyandırmışsa da (Unat, 1943: 16-22) İzmir'deki ikinci bir girişim (1899) de başarısız kalmış; 1918 yılında Meclisi Mebusan'da öngörülen proje ise savaş sonrası döneme denk geldiğinden hayata geçirilememiştir (Unat, 1943: 16-22). Osmanlı döneminde coğrafya alanında yaşanan bu gecikmeyle ilgili olarak yapılacak arşiv araştırması çok farklı yorumları beraberinde getirebilir elbette. Ancak Batı'da 19. yüzyıl boyunca coğrafyayla siyaset arasında kurulan ilişki Osmanlı örneğiyle kıyaslandığında bu gecikmenin nedeni biraz olsun anlaşılabilir. Coğrafyanın modern bir bilim olarak ortaya çıkışı sömürgecilik dönemine denk düşmektedir. Coğrafya bu dönemde sadece yeni topraklara ulaşmak için değil, aynı zamanda bu toprakları kelimenin her anlamıyla fethetmek için de son derece yararlı bir araç olarak görülmüştür. Oysa Batı'da bu gelişmeler yaşanırken Osmanlı İmparatorluğu çalkantılı bir devreden geçmekte ve sürekli toprak kaybetmektedir. Üstelik Batılı kavramlar ve zihniyet Osmanlı yayılmacılığını tam olarak açıklayamamaktadır. Avrupa yayılmacılığı belirli bir toprak parçasının ve üzerinde yaşayan halkın her anlamda fethini ifade ederken,[14] Osmanlı'nın fetih anlayışı mali gereksinimler üzerinde temellenmekte ve fethedilen toprakların demografik ve toplumsal yapılarına pek fazla dokunmamaktadır. Hal böyle olunca coğrafyanın modern bir bilim olarak sahneye çıktığı bu dönemde Osmanlı zihniyetinin neden coğrafyayla siyaset arasında Batı'da görüldüğü türden bir birlikteliği üretmediği anlaşılmaktadır.

İmparatorluk topraklarının parçalandığı ve ulus-devletlerin doğduğu 20. yüzyılda ise coğrafya çok farklı bir anlamla donatılır. Coğrafi araştırmaların hedefi ulusal topraklar ve bu topraklar üzerindeki vatandaşlardır artık. Yine de coğrafya kurumunun Cumhuriyet dönemindeki diğer gelişmeler düşünüldüğünde çok geç bir tarihe denk geldiği ortadadır. Dil ve tarih kurumları 1930'larda vücut bulmuşken coğrafya kurumunun açılması için 1942 yılına kadar beklenmiş

13 Londra (1788), Paris (1821-1827), Berlin (1828), Petersburg (1845), New York (1847), Viyana (1856), Macaristan (1872), Hollanda ve İsveç (1873), Portekiz ve Romanya (1875).

14 Mısır'daki Fransız işgali için bkz. Said, 1995.

olması hâlâ büyük bir soru işareti olarak durmaktadır. Rejimin bilime yaklaşımının büyük oranda araçsal bir görünüm sergilediği, 'icatları'nın otantik olduğunu kanıtlamak için kullanacağı söylemi bilim üzerinden kurguladığı dikkate alındığında siyasal seçkinlerin neden önce dil ve tarihe başvurup amaçlarına çok daha kolaylıkla hizmet edebilecek coğrafyadan yararlanmadığı merak uyandırıcı bir durumdur. Coğrafyanın dil ve tarih tezlerinin ürettiği söylemdeki payı da bu gecikmeyi açıklamak için yeterli gözükmemektedir. Lacoste'un bir hayli komplocu yorumu düşünüldüğünde bu gecikmenin, coğrafyanın askerî ve stratejik içeriğinin ve sivil bir coğrafyanın gelişememiş olmasının bir sonucu olduğu öne sürülebilir. Son dönem Osmanlı coğrafyası neredeyse tamamen ordu bünyesinde gelişmiştir, ki Coğrafya Kongresi'nin en önemli başarılarından biri de coğrafya alanındaki sivil ve askerî yetkilileri bir çatı altında toplamış olmasıdır. Coğrafyayla ordu arasındaki ilişki dünyanın her yerinde olduğu gibi hiçbir zaman ortadan kalkınadıysa da kongre ve kurum akademik coğrafyayla askerî coğrafyanın ayrışmasında anahtar konumdadır.

Öte yandan coğrafya Osmanlı çevrelerinde önem kazanmaya başladığında fetih değil, tersine savunma saikleriyle gündeme gelmiş, bu durum da Osmanlı aydınlarını Batı karşısında kendi coğrafyalarını üretmeye sevk etmiştir. Bu savunma kökenli coğrafi gelişmenin Türk coğrafyasının gelecekteki yapısını da etkilemiş olması muhtemeldir. Savunma zihniyetinin ve son derece güçlü askerî geleneğin 'sivil' bir coğrafya anlayışının gelişmesine ket vurduğu iddia edilebilir pekâla. Bununla birlikte 1940'ların başında dünya çapındaki askerî etkenlerin coğrafyanın kurumsallaşmasında önemli bir rol oynadığının da altı çizilmelidir. Savaş sırasındaki temel mesele uluslararası siyaset sahnesinin gecikmeli iki oyuncusu Almanya ve İtalya'nın yayılmacı siyaseti olmuş, kartografya savaş döneminde gerek İtalya gerek Almanya'da sansasyonel bir gelişme kaydetmiştir. Türk Coğrafya Kurumu'nu kutlayan imzasız bir makalede Türk aydınlarının bu gelişmeyi bir yandan bir tehdit olarak algılarken bir yandan da hayranlıkla izlediği aktarılmaktadır örneğin (Türk Coğrafya Kurumu, 1943: 97-112). Sadri Ertem de "Türkiye coğrafyası için ... yabancıların yaptıkları etütler(in) ... ya bir imtiyaz hikayesinin, ya bir papazlık macerasının, yahut bir askerî maceranın" ürünü olduğunu belirtmektedir (Ertem, 1942). Bu endişeler çok da yersiz değildir. Örneğin, Alman Genelkurmayı'na bağlı Savaş Haritaları ve Topografik Ölçüm Kolu'nun 1941'de hazırladığı *Hizmete Mahsus! Türkiye Hakkında Askerî-Coğrafî Veriler Resimli Kitabı* isimli kitapçık, Türkiye'yi altı savaş bölgesine ayırmakta ve bu bölgeleri konum, ulaşım, yerleşme ve ekonomi açısından inceleyerek, Atilâ Türk'ün de belirttiği gibi 1900-1940 dönemi Türkiyesi'nin panoramasını çizmektedir aslında (1994: 7-14). Türk yetkililerin bu ve benzeri belgelerden haberi var mıydı bilinmez, ancak kongre ve kurumun ortaya çıkışı bir bakıma bu uluslararası gelişmelerin doğal sonucu gibidir. Ancak ne kongrenin ne de kurumun kökenleri sadece uluslararası etkilerle açıklanacak kadar basit bir tari-

he sahiptir. Aslında bu yazının temel iddialarından biri de 1940'ların başında coğrafyaya verilen önemin, siyasal merkezin Weberyen yüzünü inceltmeyi hedefleyen bir dizi siyasayı yansıttığıdır. Bir başka deyişle kongre, kurum ve dergi farklı birkaç gereksinimin ve dürtünün karışımı olarak ortaya çıkmıştır: Lacoste'çu anlamda bir askerî güvenlik gereksinimi, Foucault'cu anlamda bir mekânsal kontrol ve kimi zaman vatanseverce kutsallaştırılan nötr ve steril bir bilimsel söylem. Şimdi bu bilimsel söyleme biraz göz atalım.

"Bilim Rönesansı" ya da "Türk Maarif Anıtı"

Ibrahim Hakkı Akyol'un *Türk Coğrafya Dergisi*'nin ilk üç sayısında yayımlanan yazı dizisi Türk coğrafyasının mutlâkiyet, meşrutiyet ve cumhuriyet dönemlerindeki gelişimini ele almaktadır. Akyol Cumhuriyetin seküler devrimini överken dil, tarih ve coğrafyadan oluşan "Türk maarif anıtı"nın da bu ortamda düşünce özgürlüğüne giden yolu açtığını belirtmektedir (Akyol, 1943c: 247-276). Akyol'un siyasal süreçlerle coğrafya dahilindeki dinamikler arasında bir paralellik kurduğu açıkça ortadadır. Sırrı Erinç ise farklı bir dönemlemeye başvururken aynı şekilde Cumhuriyet döneminin bir "bilim rönesansı" olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Akyol'dan farklı olarak başvurduğu dönemlemede coğrafya disiplini dahilindeki süreçler siyasal süreçlere tekabül etmemekte, Erinç disiplinin kendi dinamiklerine dayanan bir dönemlendirmeyi tercih etmektedir: 1) Modern öncesi coğrafya: 1915 öncesi, 2) Modern coğrafyanın öncüleri ve ilk adımlar: 1915-1933, 3) Türk coğrafyasının kurulması ve kurumsallaşması: 1933-1941, 4) Türk coğrafyasının yükselişi: 1941-.... Akyol'un şemasında modern coğrafyanın doğuşu Cumhuriyet rejiminin kuruluşuyla özdeşleştirilirken, Erinç modern coğrafyanın tohumlarının, 1915 yılında Coğrafya Darülmesaisi'nin yeniden düzenlenmesiyle atıldığını öne sürmektedir (1973: 5). Keza tercih ettiği diğer tarihler de yine coğrafyanın iç dinamiklerine yöneliktir. 1933 Üniversite Reformu'nun 1941 ise Birinci Türk Coğrafya Kongresi'nin gerçekleştiği yıldır. Tekeli ve Ilkin'in dönemlendirmesi ise siyasal gelişmelerle coğrafya disiplinin iç dinamiklerinin bileşimi gibidir. Birinci Meşrutiyet'le Ikinci Meşrutiyet arasında bir ayrıştırmaya başvuran yazarlar Coğrafya Darülmesaisi'nin yeniden düzenlendiği 1915'in bir mihenk taşı olduğunu vurgulamaktadır.

Burada önemli olan Cumhuriyet döneminin bütün araştırmacılar tarafından bilimsel aklın doruk noktası olarak sergilenmesidir. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi bu bilimsellik kimi zaman yeni ulusal kimliği meydana getiren unsurların yanlışlanamazlığını ve rasyonelliğini kanıtlamak için araçsallaştırılmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri Cemal Alagöz'ün "Coğrafya Gözüyle Hatay" isimli makalesidir ki tahmin edilebileceği gibi yazar Hatay'ın coğrafi olarak Suriye'nin değil Anadolu'nun parçası olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Ancak bunu yaparken Anadolu dediğimiz bütünün sınırlarının Kemalist

gelenek dahilinde yeniden çizildiğini, Cumhuriyet öncesi yapılan Anadolu tanımlarının doğu ve güneydoğudaki bölgeleri dışarıda bıraktığını gözden kaçırmaktadır. Makalenin ilk yarısında fiziksel coğrafya unsurlarından yararlanan Alagöz, ilerleyen satırlarda Türk Tarih Tezinden yola çıkarak Hatay'ın tarihinin Hititler'e dek uzandığını belirtmekte, önündeki en büyük engel olan dil etkeninden ise kurnazlıkla sıyrılmaktadır: "Fakat dil milliyeti örtebilir mi? Bu hususta bir müşahademi söyliyeceğim: ... Arap köyü diye ayrılmış köylerden, orta Kuseyr bölgesinde Babaatorun ile yanı başındaki Dur köyüne gittim. Düşlen yanlışı gözümle gördüm. Bu köylüler sarışın, kumral, çehre ifadesiyle Anadolu köylüsünün aynı olan Türklerdir. Konuştukları Arapça ayınları çatlatan bir Arapça değil, Türk fonetiğine göre konuşulan bir arapçadır ... Arapça Türkün bünyesine dokunamamıştır" (Alagöz, 1943: 203-216). Yazarın 1958-1959 yıllarında yayımladığı "Coğrafya Gözüyle Kıbrıs" isimli makale de benzer şekilde adanın tarihsel ve coğrafi olarak Anadolu'ya ait olduğunu kanıtlamaya girişirken benzer yöntemlere başvurmaktadır.

Ancak bu araçsal, faydacı zihniyetle yan yana yürüyen, bilimin kutsallığına ve 'bilim adına bilim' anlayışına dayanan bir gelenek de Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kendisini hissettirmiştir. Bununla birlikte 1930'ların kendine has ortamının çözüldüğü 1940'larda akademik çalışmaların, beşeri coğrafyayı hiçe sayma pahasına aşırı bir nesnellik tarafından belirlendiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda coğrafya kimi zaman sadece sayısal ve fiziksel verilerin toplamı olmaktadır. Örneğin *Coğrafya Araştırmaları* isimli derlemede yayımlanan "Diyarbakır Şehir Coğrafyası" (Louis ve Bediz, 1941) isimli makale kentin konumunu demografik kompozisyona dair tek bir söz söylemeden ele almaktadır ki, sonuçta 'bağlam dışı' bir coğrafya üretilmekte ve tek bir değişken üzerinden aktarılan bu inceleme yaşamayan bir coğrafya yaratmaktadır. Üstelik kent coğrafyasıyla ilgili bir çalışmada insan öğesi dışarıda bırakılabilmektedir! Benzer bir tutum dönemin ders kitaplarında da görülmekte; örneğin Nazi rejimi ya da İtalya'daki faşist örgütlenme son derece steril ve keskin bir bilimsellikle anlatılmaktadır. Otoriter rejimlerin dünya sahnesine egemen olduğu bir dönemde bu tarz yönelimler şaşırtıcı değildir elbette. İlginç olan 1930'lu yılların ders kitaplarında -ardındaki saikler ne olursa olsun- gözlemlenen insan çeşitliliğinin İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte yerini iktisadi ve fiziksel coğrafyaya bırakması, insan faktörünün ve siyasetin coğrafyanın dışına itilmiş olmasıdır.[15] Kathleen M. Kirby bu steril yaklaşımın kökenini öznel işaret ve sembollerin kullanım dışı kalmasıyla 'nesnel' ve 'bilimsel' haritaların üretilmesine dek götürmekte ve bilimsel kartografyanın peyzajı gayri-insani bir görünüme sokarak ideal özneyi ürettiğini öne sürmektedir. Hatırlanmalıdır ki 1930'ların köycü akımı bu disiplinci tutumun tam tersi bir otoriter yaklaşımı benimsemiş, insan faktörünün

15 Örnek için bkz. Darkot, 1938 ve İzbırak, 1951.

nötr bir peyzaja zorla yerleştirilmesi yerine insanla peyzajın birlikteliğini ve özdeşliğini savunmuştu.

> Metinlerin yaymaya çalıştığı mekânın dışsallaşması ve kontrolü teması güvenli bir biçimde sınırlandırılmış bir özne üretme çabalarıyla el ele yürümektedir ve kartografya her ikisini gerçekleştirmede ideal yöntem olarak görünmektedir... Metinde aynı özellikleri sergilemeyen tek bir paragraf yok gibidir: niteliklerin çok az bir yorum ya da yargıyla sıralanması, ... çok sayıda nesnel ve araçsal bilgi. Toprak öznenin dışına çıkarılmakta ve belirli bir mesafede tutulmaktadır; özne peyzajdan sürülmüştür ve peyzaj karşısında yabancılaşmaktadır (1996: 49).

Söz konusu bilimselliğin, haritacılığın *panoptik* özelliğini açıkladığı da iddia edilebilir. Kirby'nin de aktardığı gibi "bilenle bilinen arasındaki ilişki tek yönlü kalmaktadır"; haritacının belirli bir coğrafyanın haritasını çıkarmak için Bentham'ın *Panopticon*'undaki gardiyanlar gibi görünmez kalması ancak 'içeridekiler'i sürekli olarak görebilmesi gerekmektedir (1996: 50). Maurice Blanchot da Foucault'nun kapatılma (*confinement*) anlayışının bir dışarıya gönderme yaptığını ve aslında bu dışarının, kapatılanın kendisi olduğunu belirtmektedir (Dumm, 1996: 115). Bir başka deyişle Aydınlanma bireyinin en belirgin özelliklerinden biri 'içerisi' ve 'dışarısı' ayrımına olan sadakatidir ki bu 'bilen'-'bilinen' ikiliğinin tercümesinden başka bir şey değildir.

Coğrafi bölgeler

Yukarıda bahsedilen gözetim coğrafyasının en önemli unsurlarından biri de Birinci Türk Coğrafya Kongresi'nin belki de en büyük başarısı olan yedi coğrafi bölgeye dair karardır. Ulusal toprakları bölümlendirme ihtiyacı yeni bir durum değildir elbette. 1916 tarihli *Coğrafya-i Osmanî* isimli bir ders kitabında imparatorluğun elde kalan toprakları altı bölgeye ayrılmaktadır: 1) Anadolu ya da Küçük Asya, 2) Erzurum ve Cezire-î Ulya, 3) El Cezire ve Irak-ı Arabî, 4) Suriye ve Arz-ı Filistin, 5) Arap eyaletleri, 6) Afrika-ı Osmanî (Saffet Bey, 1916). Burada atıfta bulunulan Anadolu, terimin Kemalist söylemde kazandığı anlamdan çok farklı bir coğrafyayı ifade etmektedir kuşkusuz. Anadolu'nun 1916'daki tanımı Fırat'ın batısında kalan toprakları içermektedir, ki bu durumda bugün Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu olarak adlandırılan bölgeler resmin dışında kalmaktadır. Anadolu'nun sınırlarına ilişkin bu sınırlandırma İngiliz İstihbarat Servisi'nin Küçük Asya coğrafyasıyla ilgili olarak hazırladığı bir belgede de doğrulanmaktadır: "Küçük Asya Karanlık Çağlarda kullanılmaya başlanmış olan belirsiz bir coğrafi isimdir. Kabaca Türk Anadolusu'na tekabül etmektedir, ancak ikincisi Karaman'ı, yani Toroslar'ın güneyinde memleketi dışarıda bırakırken, Küçük Asya kapsamaktadır. Her iki terim de Fırat'ın doğusunda geçerliliğini yitirmektedir" (Great Britain, 1916: 7). Keza, Gordon

Merriam'ın on yıl sonra *Economic Geography*'de yayımladığı bir makalede kullandığı harita da Anadolu'yu Samsun'dan Iskendreun'a inen hayalî bir eksenle sınırlandırmakta ve doğudaki bölgeleri dışarıda bırakmaktadır (1926: 85-107).

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde Misak-ı Milli'nin Anadolu tanımı esneyerek doğu ve güneydoğudaki bölgeleri de içine alır. Ancak buradan Misak-ı Milli sınırlarının her zaman için net ve tanımlanmış olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Mustafa Kemal yukarıda da belirtildiği gibi 1922'de Millet Meclisi'nde yaptığı bir konuşmada "Misak-ı Milli ... hiçbir vakitte hudut çizmemiştir. O hududu çizen şey milletin menfaati[dir] ... Yoksa bu haritası mevcut bir hudut yoktur" (Can, 2000: 194-195) demektedir. Burada önemli olan belirli -Batılı- bir coğrafi sınırlandırmaya işaret eden Anadolu ve Küçük Asya terimlerinin Cumhuriyet döneminde yeniden icat edilmiş olduğudur. Sonuçta Anadolu, Cumhuriyet'in Asya'daki topraklarının tamamını ifade eden bir terim olarak evrilmiştir. Bununla birlikte 1920'li ve 1930'lu yıllarda çok farklı bölgelerden bahsedilmiş; bu ayrımda hangi unsurların dikkate alınacağı konusunda büyük bir kafa karışıklığı hüküm sürmüştür.[16] Burada amaçlanan Türk Coğrafya Kongresi'nin 1941'de belirlediği bölgelerin orijinalliğini öne sürmek değildir. Bölgelendirme gereksinimi gerek hükümet politikalarında gerek insanların gündelik hayat pratiklerinde her zaman ortaya çıkmıştır. 1941'i diğer örneklerden ayıran husus tek parti hükümetinin politikalarını şekillendiren iç ve dış dinamiklerdir. Türk Coğrafya Kongresi hem 1930'larda dünya çapında hâkim olan ve Ikinci Dünya Savaşı'yla sonuçlanan yayılmacı otoriter zihniyetin hem de Cumhuriyet hükümetinin politikalarını belirleyen Foucault'cu merkezileşme ve kontrol anlayışının ürünüdür. Hükümetin farklı bölge anlayışlarının yerine merkezî ve tek bir bölgelendirmeyi tercih etmesi hem Batı'nın Anadolu'ya yönelik 'açgözlü' yayılmacı siyasetini hem de son dönem Osmanlı seçkinlerinin bölge anlayışlarını yargılamaktadır.[17]

Karadeniz, Marmara, Ege, Akdeniz, Iç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'dan oluşan yedi bölge Ibrahim Hakkı Akyol, Besim Darkot, Herbert Louis ve Hamit Sadi Selen'den oluşan bir komisyon tarafından oluşturulurken fiziksel ve beşeri coğrafya ölçütleri bir arada ele alınmıştır (T.C. Maarif

16 Hâmit Sadi Selen 1921 yılında dokuz bölgeden oluşan bir Türkiye haritası sunmaktadır: 1) Şimali Anadolu ya da Karadeniz, 2) Marmara, 3) Ege, 4) İç Batı Anadolu, 5) Cenubî Anadolu ya da Toroslar, 6) Cenup doğusu ya da Toroslar önü, 7) İç Toroslar ya da Yukarı Fırat, 8) Doğu Anadolu, 9) Orta Anadolu (Selen, 1945). Kadri Kemal ise 1933 tarihli çalışmasında 1927 nüfus sayımının Türkiye'yi aralarında Şarkî Anadolu ve Cenubîşarkî Anadolu'nun da bulunduğu birkaç bölgeye ayırdığını belirtmektedir, ancak bahsi geçen bu bölgeler 1941'dekilere kıyasla büyük bir farklılık göstermektedir. (Kadri Kemal, 1933: 6). Faik Sabri'nin 1929 tarihli ders kitabında Türkiye toprakları altı farklı bölgeye ayrılmıştır: 1) Karadeniz, 2) Marmara ve Paşaeli, 3) Adalar Denizi, 4) Akdeniz, 5) Şark Yaylası, 6) Merkez Yaylası (Duran, 1929: 197). Şevket Süreyya ise 1934'te yedi bölgeden bahsetmektedir, ki 1941'deki sınıflandırmaya en yakın olan bu ayrımdır: 1) Ege, 2) Orta Yayla, 3) Karadeniz, 4) Marmara kıyıları, 5) Akdeniz, 6) Fırat, 7) Yüksek Yayla (1934: 3).

17 Bkz. T.C. Maarif Vekilliği, 1941: 76.

Vekilliği, 1941: 81). Komisyonun bölgeler konusunda son sözü söylemediği ısrarla vurgulanmış olsa da konu 1941'den sonra çok fazla tepki ya da sorgulamayla karşılaşmadan rafa kaldırılmıştır. Oysa Darkot'un daha sonraki yıllarda açıkladığı gibi 1941'de kullanılan yöntem sorunludur ve yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir, çünkü parçadan bütüne gitmek yerine önce bütünler belirlenip bunların içinde yöreler aranmıştır (1955: 141-148). Darkot'un sözleri bölgelerin belirlenmesinde kullanılan yöntemin aslında bilimsellikten ziyade pratiğe dayalı olduğu gerçeğinin de itirafıdır aslında. Daha önce de belirtildiği gibi Kilikya ya da Ermenistan gibi tarihsel yer adlarının kullanımı zihinlerde Sèvres haritasını canlandırmak için yeterli bir sebepti; yeni bir bölgelendirme ihtiyacı da işte bu durumla çok yakından bağlantılıydı. Yves Lacoste Fransız coğrafyacı Vidal de la Blache tarafından ortaya atılan bölgesel coğrafya kavramının apolitik bir içerikle donatılmış olduğunu iddia etmektedir. Alman okulunun coğrafi determinizmini reddeden Blache "iskân eden insan"ı inceleme nesnesi olarak ele almayı önermiş ve süreklilikleri (*longue durée*) ön plana çıkararak tarihle coğrafya arasında bir bağlantı kurmuştur. Oysa Lacoste, zihinlerimize öncesiz ve sonrasız veriler olarak kazılmış olan bölge anlayışının mekânla ilgili iktisadi, siyasal ve toplumsal gerçekliği hasıraltı etmek için icat edilmiş olduğunu iddia etmektedir (1998: 41). Bu eleştiriyi dikkate almakla birlikte Lacoste'un iddiasını bir aşama ileri götürerek onun bölge kavramının apolitik doğasıyla ilgili savını da sorgulamak gerekmektedir. Bölgelerin bazı gerçeklikleri kamufle ederken yeni gerçeklikleri sunuyor olması onları belki daha da politik kılmaktadır aslında. Örneğin 1941'deki bölgeler tarihsel bölgeleri hafızalardan silmeye çalışırken ulusal çıkarlara dayalı yeni bir bölümlendirmenin propagandasını yapmaktadır.

Burada iddia edilen 1941'deki bölge anlayışının Foucault'cu anlamda bir kontrol gereksiniminden yola çıkılarak oluşturulduğudur. Lacoste ve Said'in bölgelerin hayalî doğasıyla ilgili gözlemleri Türkiye örneğine çok kolay uygulanabilir. Ancak kongreyle birlikte oluşan söylem gözle görünür çıplak şiddet ve kontrolden çok, ulusal toprakları *Panopticon*'da olduğu gibi görünür kılmak için son derece rafine ve mekânsal kategorilerin kullanımını öne çıkarmaktadır.

> Geleneksel olarak iktidar, görülen, gösterilen ve ortaya konandı ve paradoksal olarak gücünü bu gücü kullanma eyleminden almaktaydı... Öte yandan disiplinci iktidar görünmezliği sayesinde uygulanabilmektedir; aynı zamanda özneleştirdiklerine zorunlu bir görünürlük ilkesini de zorla kabul ettirmektedir. Disiplinde, görülmesi gereken öznelerdir. Onların görünürlüğü, uygulanan iktidarın dayanak noktasıdır... Bu tahakküm mekânında disiplinci iktidar gücünü temelde nesneleri düzene sokarak ortaya koyar (Foucault, 1986: 187).

Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu*'nda kullandığı modern iktidar anlayışı geleneksel iktidardan tam da bu rafine yöntemleriyle ayrılmaktadır. Modern kontrol yöntemleri bilimsel, akılcı ve steril bir şekilde çıkmaktadır karşımıza. Keza kayıt tutma ve belgeleme de bu yeni iktidar anlayışının temel unsurlarıdır, bir başka deyişle "yazmanın iktidarı" disiplin mekanizmalarına içkin bir öğe olarak ortaya çıkmıştır. Birinci Türk Coğrafya Kongresi'nde ele alınan konular bu bağlamda Foucault'nun disiplin kavramıyla örtüşmektedir. Öncelikli olarak haritalar dünya çapında ulus-devletlerin hâkimiyetiyle yepyeni bir anlam kazanmış, önceki dönemde başka toprakları fethetmeye yönelik bir araçken, 20. yüzyılda yerel bir görev üstlenmiştir. Haritalar ulus-devlet için siyasal iktidarın görünmezliğini güvence altına alırken öznelerini ve topraklarını her daim görünür kılmanın aracı olmuştur. Devlet baskısının odağı olan mekân görünmezdir, parçalara ayrılmış (bölgeler), soyutlanmış (haritalar) ve sayısallaştırılmıştır (istatistikler, endeksler, fişler). Disiplinci iktidarın uygulayıcısı giderek sahadan uzaklaşmış ve çok daha etkin yöntemlere başvurmaya başlamıştır. Bakış görünmez oldukça iktidar daha da görünür bir hal almış, iktidarın yanlışlanamaz olması görünürlüğünü de pekiştirmiştir. Bakış gözlemlenemediğine göre her an her yerde ortaya çıkabilecektir, dolayısıyla bakılanların sürekli işbirliğini talep etmektedir. Doğru haritaların yapılması ve milli atlasın hazırlanmasına verilen önem bilginin iktidarının silahların iktidarının yerine geçişini göstermesi bakımından dikkat çekmektedir. Haritalar, endeksler, istatistikler ve dosyalarca bilgi askerî gücü tamamlamaktadır artık.[18] Benzer bir tartışma yer isimleriyle ilgili olarak da gündeme gelmiştir: *Tasviri Efkâr*'da 17 Nisan 1942'de yayımlanan imzasız bir yazıda Dahiliye Vekaleti'nin herhangi bir köy ya da kasabanın konumunu belirlemek için hiçbir kaynağa sahip olmadığından, hatta bir köyün birden fazla isimle tanındığından, bunun da büyük bir karmaşaya ve bilinmezliğe yol açtığından yakınılmaktadır. Neticede yer isimlerinin fişler halinde kayda geçirilmesi ve bir endeks oluşturulması görevi İstatistik Genel Müdürlüğü'ne devredilmiştir (Türk Coğrafya Kurumu, 1943: 97-112). "Yazmanın iktidarı" gerek coğrafyacılar gerek siyasal seçkinler tarafından anlaşılmıştır kuşkusuz. Aslında enstitünün çalışmaları iki temel ihtiyaç olarak özetlenebilir: 'birleştirme' (tevhîd) ve 'merkezileştirme'. Tüm bu bilgiler neticede iktidarın gözleri olacak, iktidar ise önceki onyıllardan farklı olarak Ankara'da kalarak ulusal mekânı kontrol edebilecek ya da değiştirebilecektir. Bu yeni coğrafya anlayışıyla devlet aygıtı ülke çapında bir *Panopticon*a dönüşmektedir aslında. Gerçekten de milli coğrafya "en küçük hareketin bile denetlendiği, her olayın kaydının tutulduğu, kesintisiz bir yazma işinin merkezle çevreyi birbirine bağladığı, iktidarın bölünmeden, sürekli ve hiyerarşik bir şekilde uygulandığı, her bireyin daima canlı varlıklar, hastalar ve ölüler

18 Günümüzde haritaların yerini GPS (*Global Positioning System*) gibi yüksek teknoloji ürünleri almıştır.

arasında konumlandırıldığı, incelendiği ve dağıtıldığı sabit bir yer"dir artık (Foucault, 1986: 197).

Sonuç yerine

Başında da belirtildiği gibi bu yazının amacı erken dönem Cumhuriyet rejiminin mekânsal bir yorumunun yapılıp yapılamayacağını araştırmaktı. Bu bağlamda bir yandan coğrafyanın siyaset üzerindeki rolü ve etkisi incelenirken bir yandan da coğrafyanın siyasal merkez tarafından araçsallaştırılması ele alınmıştır, şüphesiz. 'Coğrafya' ve 'mekân' terimleri kategorik bir sınırlandırmaya tâbi tutulmamış ve her iki terim de en geniş anlamıyla kullanılarak siyasetle ilişkileri bağlamında incelenmiştir. Bu da coğrafyanın bir yandan son derece çeşitli bir çalışma alanı ve malzemesi sunduğunu kanıtlarken, disiplinlerarası niteliğini de bir kez daha gözler önüne sermektedir. Bu yazı çok az ele alınmış bir konuyla, yani Cumhuriyetin mekân siyasetiyle ilgili kuşbakışı bir inceleme olarak düşünülebilir ancak, ihmal edilmiş alanlara işaret edilmiş, bazıları daha ayrıntılı olarak incelenmiş, bazıları ise örtük bir biçimde ifade edilmiştir. Amaç birşeyler aktarmaktan çok soru sormaktır aslında.

Görünürde kronolojik bir yönteme başvurulmuş olsa da, çalışmanın teorik zemini söz konusu dönemler arasında örtüşmelere olanak tanımaktadır. Bir başka deyişle buradaki dönemler birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış zamansal bölünmeler olmaktan çok, homojenliği dönemler arasındaki teorik örtüşmelerle kırılan bir kronoloji sunmaktadır. Bir başka deyişle zamanla mekân arasındaki birliktelik bu çalışmanın omurgasını teşkil etmektedir. Kronolojik yöntem süreklilikleri ön plana çıkartan bir açıklama sunarken, örtüşmeler ve birliktelikler kronolojik bir açıklamanın eksikliğini ortaya koymakta ve mekân dahilinde farklı zamanların ortaya çıkabileceği gerçeğinin altını çizerek mekânın toplumsal dinamikleri açıklamak için ne kadar gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Keza, Foucault'cu anlamda bir iktidar yapısı çerçevesinde ele alınan mekân kavramı da direnişin mekânsal kategoriler aracılığıyla örgütlenebileceğini göstererek mekânın siyasal projelere de açık olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Ağar, Ömer Kemal (1940) *Tunceli-Dersim Coğrafyası*, İstanbul.

Ahıska, Meltem (Ocak 2001) "İstanbul üzerinde Ankara", *İstanbul* 36: 51-55.

Akyol, İbrahim Hakkı (1943a) "Son yarım asırda Türkiye'de Coğrafya I, Mutlakiyet devrinde Coğrafya", *Türk Coğrafya Dergisi* 1: 3-15.

Akyol, İbrahim Hakkı (1943b) "Son yarım asırda Türkiye'de Coğrafya II, Meşrutiyet devrinde Coğrafya", *Türk Coğrafya Dergisi* 2: 121-136.

Akyol, İbrahim Hakkı (1943c) "Son yarım asırda Türkiye'de Coğrafya III, Cumhuriyet devrinde Coğrafya", *Türk Coğrafya Dergisi* 3-4: 247-276.

Alagöz, Cemal Arif (1958-1959) "Coğrafya gözü ile Kıbrıs", *Türk Coğrafya Dergisi* 18-19: 1-9.

Alagöz, Cemal (1943) "Coğrafya gözüyle Hatay" *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* cilt 2, sayı 2: 203-216.

Anderson, Benedict (1993) *Hayali Cemaatler*, Metis Yay., İstanbul.

Arık, Remzi Oğuz (1969) *Coğrafyadan Vatana*, M.E.B, İstanbul.

Barkan, Ömer Lütfi (1980) *Türkiye'de Toprak Meselesi* Gözlem Yay., İstanbul.

Başvekalet İstatistik Umum Müdürlüğü (1938) *1935 Genel Nüfus Sayımı Harta ve Grafik Albümü*. İstanbul Devlet Basımevi, İstanbul.

Baykan, Ayşegül ve Roland Robertson (2001) "Spatializing Turkey", *The Annals of the International Institute of Sociology* 8, Brill, Leiden, Boston ve Köln.

Behar, Büşra Ersanlı (1982) *İktidar ve Tarih* Afa Yay., İstanbul.

Bora, Tanıl (Ocak 2001) "Ankara: Küçük-Büyükşehir", *İstanbul* 36: 57-59.

Can, Bilmez Bülent (2000) *Demiryolundan Petrole Chester Projesi (1908-1923)*. Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.

Claval, Paul (1994) "From Michelet to Braudel: Personality, identity and organization of France", *Geography and National Identity* içinde, yay.haz. David Hooson, Blackwell, Oxford, İngiltere ve Cambridge, ABD.

Copeaux, Etienne (1998) *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.

Darkot, Besim (1938) *İstanbul'un Coğrafyası*, İstanbul-Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı [no. IV], İstanbul.

Darkot, Besim (1955) "Türkiye'nin coğrafi bölgeleri hakkında", *Türk Coğrafya Dergisi*, 13-14: 141-148.

Dumm, Thomas L. (1996) *Michel Foucault and the Politics of Freedom*, Sage Publications, Thousand Oaks, Londra ve Yeni Delhi.

Duran, Faik Sabri ve Behçet Güner (1938) *Büyük Devletler ve Komşu Hükumetler, Lise Kitapları Sınıf: 2*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

Duran, Faik Sabri ve Behçet Güner (1939) *Büyük Devletler ve Komşu Hükumetler, Lise Kitapları Sınıf: 2*, Kanaat Kitabevi, Istanbul.

Duran, Faik Sabri (1938) *Türkiye Coğrafyası, Tabii, Beşeri ve İktisadi, Lise III*, Kanaat Kitabevi, Istanbul.

Erinç, Sırrı (1973) *Elli Yılda Coğrafya*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50.Yıldönümü Yay. [no. 11], Ankara:.

Ertem, Sadri (1942) "Türk Coğrafya Kurumu", *Vakit*, 4 Kasım 1942.

Faik Sabri [Duran] (1929) *Türkiye Coğrafyası, Tabii, Beşeri ve İktisadi, Lise III*, Maarif Vekaleti, İstanbul.

Faik Sabri [Duran] (1933) *Umumi Coğrafya Dersleri, Lise I*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.

Foucault, Michel (1986) *Discipline and Punish*, Penguin, New York.

Great Britain: Naval Intelligence Division (1916) *Notes on the Geography of Asia Minor (for official use only)*. Admiralty War Staff Intelligence Division, İngiltere.

Gün, İsmail ve Ahmet Özdemir (1943) *Söke Tarihi ve Coğrafyası*, C.H.P. Basımevi, Aydın.

Hartshorne, Richard (1935) "Recent developments in political geography, I", *The American Political Science Review*, cilt 29, sayı 5: 785-804.

Harvey, David (1990) *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, MA ve Oxford.

Işık, Oğuz (1994) "Değişen toplum/mekân kavrayışları: Mekânın politikleşmesi, politikanın mekânsallaşması", *Toplum ve Bilim* 64-65: 7-36.

Işıtman, Tarık Ziya (1938) *Bolu Coğrafyası*, Bolu Halkevi Dil, Tarih, Edebiyat Kolu Yayınlarından, 1938.

İnan, Afet (1960) *Tarih Üzerine İnceleme ve Makaleler*, Akın Matbaası, Ankara.

Izbırak, Reşat (1951) *Cilo Dağı ve Hakkâri ile Vangölü Çevresinde Coğrafya Araştırmaları*, Anıl Matbaası, İstanbul.

Kadri Kemal [Kop Sevengil] (1933) *Anadolu'nun Doğu ve Cenupdoğusu*.

Karaömerlioğlu, M.Asım (1998) "The People's Houses and the cult of the peasant in Turkey", *Middle Eastern Studies*, cilt 34, sayı 4: 67-91.

Kirby, Kathleen M. (1996) *Indifferent Boundaries, Spatial Concepts of Human Subjectivity*. The Guildford Press, New York ve Lonra.

Lacoste, Yves (1998) *Coğrafya Savaşmak İçindir*, Özne Yay., İstanbul.

Lefebvre, Henri (1996) *The Production of Space*, çev. Donald Nicholson-Smith. Blackwell, Oxford, Ingiltere ve Cambridge, ABD.

Louis, Herbert ve Danyal Bediz, yay. haz (1941) *Coğrafya Araştırmaları*, DTCF Coğrafya Enstitüsü Neşriyatı [no. 2], İstanbul.

Massey, Doreen ve John Allen, yay. haz. (1984) *Geography Matters!* Cambridge University Press ve Open University işbirliği, İngiltere.

Merriam, Gordon (1926) "The regional geography of Anatolia", *Economic Geography*, cilt II, sayı 1: 85-107.

Morin, Karen (1995) "The gender of geography", *Postmodern Culture*, cilt 5, sayı 2, pmc@jefferson.village.virginia.edu.

Naşit Hakkı (1931) *Derebeyi ve Dersim*.

Oommen, T.K. (1977) *Citizenship, Nationality and Ethnicity*, Polity Press, Cambridge ve Oxford.

Orkon, Cenap Refik (1937) *Manisa Coğrafyası*. Manisa Halkevi Yayınlarından, İstanbul.

Osman Şeref (1933-34) "Memleketimizin iktisadi inkışafında coğrafi amiller", *Ülkü* cilt 2, sayı 11: 400-404.

Öğün, Süleyman Seyfi (1992) *Türkiye'de Cemaatçi Milliyetçilik ve Nurettin Topçu*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Özkök, Bürhan (1937) *Osmanlılar Devrinde Dersim İsyanları* [106 Sayılı Askeri Mecmua Lâhihası].

Robic, Marie-Claire (1994) "National idenity in *Vidal's Tableau de la géographie de la France*: From political geography to human geography", *Geography and National Identity* içinde, yay.haz. David Hooson Blackwell, Oxford, İngiltere ve Cambridge, ABD.

Saffet Bey (İstanbul Vilâyeti Maarif Müdürü) (1916) *Yeni Resimli ve Haritalı Coğrafya-i Osmani*. İstanbul.

Said, Edward (1995) *Orientalism*. Penguin Books, Londra.

Schama, Simon (1995) *Landscape and Memory*. VintageBooks, New York.

Selen, Hamit Sadi (1945) *Türkiye Coğrafyasının Ana Hatları*, Hüsnütabiat Basımevi, Ankara.

Sivas Cer Atelyesi ile Erzurum İstasyonunun İşletmeye Açılması Dolayısiyle Memlekette Yapılan Neşriyat (1939) Alaeddin Kıral Basımevi, Ankara.

Soja, Edward (1989) *Postmodern Geographies* Verso, Londra ve New York.

Suphi Nuri [İleri] (1934) *Sèvres ve Lausanne*, Yüksek İktisat ve Ticaret Mektebi Talebe Cemiyeti Neşriyatından, İstanbul.

Süreyya, Ali (1933) "Demiryolu siyasetimiz", *Ülkü* cilt 1, sayı 1: 56-62.

Şevket Süreyya [Aydemir] (1934) *Yurdunu Tanı! Yurdunu Sev! Ege Günü*, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, Ankara.

Şevket Süreyya [Aydemir] (1933) "Türkiye'nin iktisadî mıntakalara bölünmesi: "Rayonlaştırma", *Kadro*, 15: 5-12.

Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, cilt 1, "Bilim: Coğrafya ve Haritacılık", İletişim Yayınları, İstanbul: 191-195.

Tarkan, Hasan (1941) *Sinop Coğrafyası*, Halkevi Neşriyatından, İzmir.

Tasvir-i Efkâr (17 Nisan 1942) "Ankarada bir coğrafya kurumunun teşekkülündeki ehemmiyet".

T.C. Maarif Vekilliği (1941) *Birinci Coğrafya Kongresi, raporlar, müzakereler, kararlar*, Maarif Matbaası, İstanbul.

Tekeli, İlhan and Selim İlkin (1993) *Osmanlı İmparatorluğunda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Tekeli, İlhan (1972) *Bölge Planlama Üzerine*, İstanbul Teknik Üniversite Matbaası, İstanbul.

Tekeli, İlhan (1998) "Bir modernleşme projesi olarak Türkiye'de kent planlaması", *Türkiye'de Modernleşme ve Kimlik* içinde, yay. haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.

Toprak, Zafer (1988) "Türkiye tarımı ve yapısal dönüşümler (1900-1950)", *Türkiye'de Tarımsal Yapılar* içinde, yay. haz. Şevket Pamuk ve Zafer Toprak, Yurt Yayınları, Ankara.

Tuan, Yi-Fu (1977) *Space and Place*, Edward Arnold Ltd., Londra.

Tunçdilek, Necdet (1959) "Ortadoğu memleketlerinin coğrafi problemlerine kısa bir bakış", *Türk Coğrafya Dergisi* 18-19: 136-152.

Tümertekin, Erol (1997) *İstanbul, İnsan ve Mekân*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.

Türk, Atilâ (1994) "Nazi-Hitler ordularının Türkiye'yi işgal hazırlıkları: 1941", *Toplumsal Tarih* 4: 7-14.

Türk Coğrafya Kurumu (1943) "Türk Coğrafya Kurumunun çalışmaları", *Türk Coğrafya Dergisi*, 2: 97-107.

Türk Coğrafya Kurumu (1945) "Haberler - 1985de Londrada toplanan Coğrafya Kongresine Osmanlı adına iştirak eden Numan Kâmil'in raporu hakkında", *Türk Coğrafya Dergisi* 7-8: 169-170.

Türk Modern Haritacılığında Bir Asır (1895-1995) (1995) Harita Genel Komutanlığı ve İş Bankası, Ankara.

Türkmen, A.Faik (1937) *Mufassal Hatay : tarih, coğrafya, ekalliyetler, mezhepler, edebiyat, içtimai durum, lengüistik durum, folklor, etnografya ve Hatay davcasını ihtiva eden 4 cild*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.

Unat, Faik Reşit (1943) "Memleketimizde bir coğrafya cemiyeti kurma istekleri ve teşebbüsleri", *Türk Coğrafya Dergisi* 1: 16-22.

Üçok, Ahmet Kemal (1949) *Çankırı Coğrafyası*, Çankırı Halkevi Yayınlarından, Çankırı.

Üstel, Füsun (1997) *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Üstel, Füsun (1993) "Türk milliyetçiliğinde Anadolu metaforu", *Tarih ve Toplum* 109: 51-55.

Watts, Nicole (2000) "Relocating Dersim: Turkish state-building and Kurdish resistance, 1931-1938", *New Perspectives on Turkey* 23: 5-30.

Yeğen, Mesut (1996) "The Turkish state discourse and the exclusion of Kurdish identity". *Turkey: Identity, Democracy, Politics* içinde, yay.haz. Sylvia Kedourie, Frank Cass & Co. Ltd, Portland ve Londra.

Yeğenoğlu, Meyda (1999) "Peçeli fantaziler: Oryantalist söylemde kültürel ve cinsel fark", *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* içinde, yay.haz. Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, İletşim Yay., İstanbul.

Yeğenoğlu, Meyda (1998) *Colonial Fantasies, Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Young, Robert (1990) *White Mythologies, Writing History in the West*, Routledge, Londra ve New York.

Zürcher, Eric Jan (1998) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Büyük Buhran ve *Cumhuriyet* gazetesinde yoksulluk üzerine söylemler 1929-1931

*Pınar Öztamur**

1920'li yılların sonlarına doğru dünya büyük bir iktisadî buhranın eşiğine doğru yuvarlanırken daha yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti de ağır iktisadi sorunlar içerisine gömülmeye başladı. Uluslararası fiyatların çöküşü ve dış ticaret hadlerindeki bozulmayla birlikte, art arda gelen I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yüzünden zaten kötü bir durumda olan Türkiye ekonomisi Büyük Buhran'la birlikte çökmenin eşiğine geldi (Kasaba, 2000: 2). Dünya çapında hükümetlerin Büyük Buhran'la baş etmedeki ortak stratejisi ithal edilen mallara kota uygulamak oldu; liberal ekonomik politikalar da geçerliliğini yitirmeye başladı. Artık, korumacılık günün sözü haline gelmişti. Buhran'la baş etme stratejileri daha önce izlenen ekonomi politikalarında önemli bir kırılma yaşanması anlamına geliyordu; bu yüzden hükümetlerin Buhran'ı en az hasarla atlatma amacıyla benimsediği stratejiler Büyük Buhran çalışmalarında hep merkezî bir konumda olmuştur (Akçetin, 2000: 79). Türkiye bağlamında da Büyük Buhran'a ilişkin çalışmalar iktisat tarihiyle sınırlı kalmış, 1930'lu yıllara ilişkin çalışmalarda da çoğu zaman yeni kurulan Cumhuriyet'in "ilerleme"ye dönük yüzü, Cumhuriyet rejiminin, "modernleşme"nin, siyasî inkılabı tamamladığı varsayılan "içtimaî inkılab"ın kazanımları vurgulanmıştır.

Ancak madalyonun bir de öbür yüzü vardı: Buğday fiyatlarındaki inanılmaz düşüşle birlikte Büyük Buhran'dan en çok etkilenenler köylüler olsa da şehirlerde yoksulluk ivedi bir toplumsal sorun olarak endişe kaynağı olmaya başladı. Bu yazıda, *Cumhuriyet* gazetesinin 1929-1931 yılları arasında yayımlanan sayılarını inceleyerek, *Cumhuriyet*'in sayfalarında yoksulluğun nasıl yansıtıldığını, nasıl algılandığını aydınlatmaya çalışacağım. *Cumhuriyet* gazetesi, geleneksel olarak Cumhuriyet rejimiyle organik bağları olması nedeniyle seçilmiş-

(*) Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü.

tir. Yoksulluğun nasıl algılandığını, Buhran'ın acı etkilerinin hafifletilmesi için ne gibi yolların izlendiğini; bu acil toplumsal sorun karşısında kimlerin, hangi kurumların göreve çağırıldıklarını ortaya koymayı amaçlıyorum. Bunun yanı sıra, yoksullukla baş etme stratejilerinde devletle özel girişimler arasındaki sınırları, bu stratejilerin toplumsal cinsiyetle de ilişkisini kurmaya çalışacağım.

Yoksulluk, fahişelik, dilencilik gibi toplumsal sorunlar üzerinde yürütülecek bir çalışma sadece Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşu gibi siyasi olayların tarihî gündemi belirlemesi gibi nedenlerle gölgede bırakılan 30'lu yılların toplumsal tarihine ışık tutmakla kalmayacak, aynı zamanda devletle *nüfus*[1] arasındaki çok katmanlı, karmaşık ilişkilerin de açığa çıkmasına yardımcı olacaktır; ayrıca Türkiye'de sosyal devlet ya da refah devleti diye kavramlaştırabileceğimiz oluşumların uzun erimli bir araştırmasında küçük bir kesit oluşturacaktır. Yoksullukla mücadele stratejilerini incelerken devletin, gönüllü özel kuruluşların, yerel yönetimlerin çabalarını basitçe yoksulluğu, yoksunluğu ortadan kaldırmak için yürütülen çabalar olarak ele almak yerine, yoksulluk olgusunu şehirli seçkinlerle şehirli yoksullar arasında bir gerilim alanı olarak kurgulamayı tercih ediyorum. Bu toplumsal sorunlar üzerinde yürütülecek bir çalışma adeta Cumhuriyet rejiminin sloganı haline gelen "içtimaî inkılab"ın da sınırlarını gösterecektir kanımca.

Hak eden ve hak etmeyen yoksul ayrımı

İlk olarak kamu söyleminde yoksulların nasıl algılandığını, betimlendiğini ve sınıflandırıldığını ortaya koymak istiyorum. Artan yoksulluk oranıyla birlikte baş gösteren dilencilik, serserilik, suçluluk, çocuk suçluluğu gibi olguların şehirli seçkinler arasında toplum güvenliği açısından giderek yaygınlaşan bir endişe uyandırdığı aşikârdır. Kamu söyleminde toplumsal şartların kurbanı olduğu için yoksulluğun pençesinde kıvranan yoksullarla, keyfî olarak, canı istediği için başı boş gezen, aylaklık eden yoksullar arasında keskin bir ayrım oluşmuş; "hak eden" ve "hak etmeyen" yoksullar diyebileceğimiz iki kategori ortaya çıkmıştır. Sadece çocuk olmak, yetim olmak, dul veya yaşlı olmak hak eden yoksul kategorisine girebilmek için yeterli bir kıstastır. Bunda, birbiri peşi sıra gelen iki büyük savaş nedeniyle dul kalan büyük sayıdaki kadınla yetim kalan

1 "Nüfus" kavramı için bkz. (Foucault, 1991). Foucault, "Governmentality," adlı makalesinde 18. yüzyıl geldiğinde yönetim sanatının büyük değişikliklere uğramış olduğunu belirtir. 18. yüzyıldaki inanılmaz nüfus artışı, finansal birikim ve bunlara ilişkin olarak tarımsal üretimdeki artışla birlikte "nüfus sorunu" ortaya çıkmıştır. Yönetim sanatındaki değişiklikler, nüfusa özgü olan sorunların tespit edilmesini zorunlu kılmıştır. Aile bir model olarak merkezî olan konumunu yitirmiş, nüfus, yönetimin nihaî hedefi haline gelmiştir. Hükümdarlıktan farklı olarak yönetim sanatında, yönetme edimi değil de nüfusun refahı, içinde bulunduğu koşulların iyileştirilmesi, zenginliğinin artırılması, ömrünün uzatılması, sağlık koşullarının iyileştirilmesi gibi kaygılar merkeze yerleşmiştir. Artık nüfusun rasyonel bir bağlamda bilinçli ve yeterli bir biçimde yönetilebilmesi için, yönetimin bütün gözlemlerini ve bilgisini dikkate alması gerekmektedir, dolayısıyla nüfusla ilgili olan bütün süreçlerden haberdar olması gerekir. Bu da beraberinde müdahaleyi, disiplini ve sosyal kontrolü getirir.

çocukların etkisinin büyük olduğunu unutmamak gerekir.[2] Devletin pronatalist politikalarına koşut bir biçimde çok fazla çocuğu olan aileler de devlet yardımı almaya layık görülmüştür. Başvuruda bulunan ailelere yardım edilmiş, bu ailelerin ümitsiz, çaresiz durumlarıyla ilgili haberler *Cumhuriyet* gazetesinin sayfalarına sıklıkla yansımıştır.[3]

Cumhuriyet'e kısaca göz atmak bile şehirli seçkinlerin dilenciler konusundaki önyargılarını, endişelerini ortaya koymaya yeter.[4] Kamu düzeni konusunda endişelerin oluşmasına yol açan dilenciliğin ve serseriliğin, kamu söyleminde merkezî konumdaki meselelerden biri olduğu aşikârdır. Dilencilere, serserilere, başıboş gezenlere ve fahişelere karşı insanlar arasında gittikçe artan bir nefret uyanmaya başlamıştır. Bu tür "denetlenemeyen" insanların kamu alanındaki mevcudiyetleri kamu düzenine ve güvenliğine karşı yönelmiş bir tehdit olarak algılanmaktadır. Kamu güvenliğine yönelmiş bu tehdit temelde başıboş gezen yoksulların sayısındaki artıştan kaynaklanmaktadır. Birincisi bu fakirler, aylaklıkları yüzünden topluma faydasız olmakla kalmıyor, aynı zamanda toplumun karşılaması gereken ihtiyaçları, sırnaşıklıkları nedeniyle yük de oluyorlardı. İkincisi, aylaklıkları ve tembellikleri de kamu güvenliğine, düzenine karşı tehlikeli olabilecek kötülüklere yönelmelerine yol açıyordu.

Artan endişeler üzerine, polisle işbirliği içerisinde hareket eden belediye, dilenciler konusunda tedbirler almaya başladı. 10 Temmuz 1930 tarihinde yayımlanan bir habere göre sayıları 10.000 olan İstanbul'daki dilencileri toplamak,[5] sınıflandırmak, çalışabilecek durumdakileri çalışmaya zorlamak, Anadolu'dan gelenleri memleketlerine geri göndermek, geri kalanları da Darülâceze çatısı altında toplamak belediyenin izlediği stratejiler arasındaydı:

> Sırf dilencileri toplamak için polis ve zabıtai belediyeden mürekkep teşekkül eden heyet bir seneden beri muntazaman dilencileri toplamakla meşgûldür [...] Heyet tetkikat ve mesaisi hakkında çok şayanı dikkat malûmat vermiştir. Bu malûmata göre Istandul'da 10.000 dilenci vardır. Bunlar her gün şehrin muhtelif yerlerinde dilenmekte ve mevcutları pek az farkla azalmaktadır. Dilenci heyeti bir sene zarfında kamyonla 3,500 dilenci toplıyarak Darülâceze'ye sevk etmiştir. Darülâceze'de bu dilencilerin hüviyeti tesbit edilmektedir. Çalışabilecek olanlar zorla çalışmağa sevkedilmektedir. Diğerleri de İstanbullu olanlar müessesede alıkonulmakta ve taşralılar da memleketlerine gönderilmektedir. Yalnız geçen bir ay zarfında 300 dilenci toplanmıştır.[6]

---

2 Buhran yıllarında Türkiye nüfusunun özellikleri ve dul kalan kadınların oranı için bkz. (Shorter, 2000).

3 Bkz., "Çok Çocuklular," *Cumhuriyet*, 26 Temmuz 1930, "Çok Çocuklu Aileler," *Cumhuriyet*, 4 Kanunuevvel 1930, "Çok Çocuklu Aileler," *Cumhuriyet*, 26 Teşrinisani 1930, "Çok Çocuklu Aileler," *Cumhuriyet*, 31 Kanunusani 1931.

4 Başlıklardan bazıları şöyledir: "Dilencilerin Önüne Niçin Geçilmiyor?" *Cumhuriyet*, 11 Teşrinisani 1930, "Şehirde 10,000 Dilenci Olduğu Anlaşıldı," *Cumhuriyet*, 10 Temmuz 1930.

5 1927'de İstanbul'un nüfusu 691.000'ken bu sayı 1935'te 741.000'e çıktı. Krş. (Shorter, 2000).

6 "Şehirde 10.000 Dilenci Olduğu Anlaşıldı," *Cumhuriyet*, 10 Temmuz 1930.

Kişinin hayatını sürdürmesinin bir aracı olarak verime ve disipline dayalı bir iş ahlâkı yüceltilerek, dilencilik ve avarelik lanetlenmiştir. Bir yazarın da dediği gibi,

> [...] her gün önünden geçerken kuruşu verdiğimiz bir fakirin bizden zengin olduğunu öğrendik. [...] dilenciliğin bu kadar kârlı bir iş olduğunu gören bir sürü ipsiz sapsız ve işsiz güçsüzler hep dilenciliğe heves edecekler, bu sa'natin salikleri artacak. Filhakika sabahtan akşama kadar kürek sallayan bir amele bir tek liracık kazanırken bir duvarın dibinde sadece boynunu büküp duran bir dilencinin on lira kazandığını görürse elbette kazmayı küreği bırakıp avcunu açmağı tercih eder.[7]

Seçkinleri rahatsız eden tek sorun, görünür yoksulluğun düzeyindeki bu artışa rağmen dilencilerin sabahtan akşama kadar oturmak gibi meşru olmayan yollardan hayatlarını kazanmaları değildi. Hayatlarını "iyi vatandaşları" sömürerek sürdürmeye alışmış bu aylak dilenciler "şehirde ilkel manzaralar"[8] yaratarak, hem şehrin görüntüsünü bozuyorlar hem de yabancı turistlerin gözünde Türk milletini küçük düşürüyorlardı. Aynı yazar yazısına şöyle devam eder:

> Bu arsız, yılışık ve yapışkan mahlûkların seyyahlara, ecnebilere saldırdıklarını gördükçe daima büyük bir mahcubiyet ve hiddet duyarım. Türklüğü küçük düşürdükleri için bunlara karşı büyük bir kin ve garezim vardır.[9]

Endişe yaratanlar sadece dilenciler değildi, serserilerle fahişeler de saldırı oklarından nasiplerini alıyorlardı. Buhran yüzünden baş gösteren yüksek işsizlik oranları nedeniyle sokaklardaki, caddelerdeki serserilerin, avarelerin sayısı da gözle görülür biçimde artmıştı. Dilenciler gibi serseriler de şehrin "medenî, sivil" görüntüsüne gölge düşürüyorlardı.[10] Dilencilerle serseriler dışında fahişeler de toplumsal hayata, kamu güvenliğine ve düzenliğine yöneltilmiş bir tehdit olarak görülüyordu. Fahişelik "ahlakî ve toplumsal" bir sorun olarak gündeme gelmişti. Bir haberde de anlatıldığı üzere,

> Fuhşun men'i için bir çok talimatnameler hazırlanmış ve tatbik sahasına konmuş olmasına rağmen guruptan sonra caddeleri istila eden umumî kadınlar sokak dilencileri kadar halkı bizar etmektedirler [...] Bir çok namuslu ailelerin gelip geçmek zorunda kaldıkları bu en işlek yerlerdeki manzara hem çirkindir, hem de ahlak ve sıhhati umumiyeyi tehdit etmektedir. [...] Zabıtanın içtimaî ve ahlakî bir tehlike haline gelen bu çirkef manzarayı görmesi ve menetmesi lazımdır.[11]

---

7 "Sürüsüne Bereket," *Cumhuriyet*, 11 Temmuz 1930.

8 "Medeni Şehirde Bedevi Manzaralar," *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1930.

9 "Sürüsüne Bereket," *Cumhuriyet*, 11 Temmuz 1930.

10 "Sokak mı Yatakhane mi?" *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1930, "Medeni Şehirde Bedevi Manzaralar," *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1930, "Bizimkiler Yetmiyormuş Gibi," *Cumhuriyet*, 18 Mart 1931.

11 "Sokaklarda Fahişeler," *Cumhuriyet*, 5 Mayıs 1931.

Dilenciliği önlemek için nitelik olarak pek de önemli olmamasına rağmen dilencileri toplumsal refah hizmetlerinden yararlandırmak konusu hükümetin gündemini meşgul etmeye başlamıştır. Hükümet, çalışabilecek durumda olan yoksulların üretim kapasitelerinden yararlanmaya çalışmıştır. Modern siyasetin nesnesi olarak "nüfus" olgusu ortaya çıkmıştır. Devletin görece denetim dışında olan vatandaşlarına karşı tutumları, devlet nezdinde kamu alanlarının denetlenmesi, düzenlenmesi için duyulan endişelerin birer göstergesi olarak algılanabilir.

Şehirli seçkinlerin siyasi gündemini işgal eden konular arasında sadece bu denetimsiz şehirli nüfus yoktu, genel anlamda nüfus da siyasetçilerin hedefi haline gelmiştir. Yüksek ölüm oranlarını düşürmek, nüfus artışını sağlamak, nüfusun sağlığını, kişisel temizliğini, beslenme alışkanlıklarını denetlemek, yeterli ve etkili yardım olanakları sağlamak seçkinlerin genel endişeleri arasındadır. Cinsel yolla bulaşan hastalıklar, tifo, sıtma, verem gibi hastalıklar şehirli seçkinler arasında büyük endişe yaratmaktadır. Özellikle Cumhuriyet rejiminin bir türlü çözemediği sorunlardan biri olan verem hakkında baş gösteren endişeler *Cumhuriyet* gazetesinde sık sık yayımlanmış, sanatoryuma karşı duyulan ihtiyacın ivedilikle çözüme kavuşturulması gerektiği özenle vurgulanmıştır.[12] Yeni çıkartılan "Umumî hıfzısıhha kanunu"na göre herhangi bir cinsel yolla bulaşan hastalıktan mustarip olanların tedavisinin parasız yapılmasına karar verilmiştir.[13] Esas olarak çalışan fakir annelerin çocuklarının günlük bakım ihtiyaçlarını karşılamak için kurulan bakımevleri düşkünlere tıbbi bakım ve ilaç sağlamak, hem giyecek hem de yiyecek dağıtmak gibi işleri de görüyordu.

Şehirli seçkinlerin hayatlarına doğrudan müdahalenin sağlanabileceği tam teşekküllü bir devlet programından bahsetmek bu aşamada henüz mümkün olmasa da seçkinlerin endişeleri; nüfusun denetlenmesi, gözetlenmesi yolunda atılan bu adımlarla birlikte pekâla devletin nüfusa müdahalesinin göstergeleri olarak okunabilir.

Hayır işleri mi sosyal yardım uygulamaları mı? Ya da?

Cumhuriyet gazetesinde çıkan haberler kamu söyleminde yoksullarla düşkünlere yardım sağlanması için sistemli, örgütlü, tam teşekküllü, tanımı belli

12 "Veremle Mücadele," *Cumhuriyet*, 19 Şubat 1931, "Maksat Veremle Mücadele İse," *Cumhuriyet*, 23 Haziran 1930, "Verem Hastanesi," *Cumhuriyet*, 8 Eylül 1930, "Bursa Halkının % 40'ı Veremlidir," 24 Temmuz 1930. Veremle mücadele çok partili dönemde de, özellikle BCG aşı kampanyalarıyla devam etmiştir. Bkz., "Verem Hakkında Müthiş Rakamlar," *Hürriyet*, 9 Aralık 1948, "Verem Hastalığı ile Savaş için Yeni Tedbirler Alınıyor," *Hürriyet*, 25 Ekim 1948, "Veremle Savaş," *Hürriyet*, 17 Eylül 1948.

13 "Tatbikına yeni başlanan 'Umumî hıfzısıhha kanunu"nun mühim ahkâmı: 'Vücudunun hangi kısmında ve ne şekilde tezahür ederse etsin frengi, belsoukluğu ve yumuşak şankre müptelâ her şahıs kendisini Türkiye'de san'at icrasına mezun bir tabibe tedavi ettirmeğe mecburdur. Çocukları tedavi ettirmek mecburiyeti ana ve babalarına veya bu çocuklara bakan ve himaye eden kimselerle müesseselere racidir", "Zührevi Hastalıkların Parasız Tedavisi," *Cumhuriyet*, 15 Teşrinisani 1930.

bir devlet siyaseti güdülmesi için devlete baskı yapılmadığını, aksine bu hususta daha çok kişilerin, gönüllü özel kuruluşların göreve çağırıldıkları gerçeğini ortaya koyar. Günün yaygın söyleminde "düşkünlere yardım etmek" "cemiyetin aslî vazifesi" olarak görülmektedir. Gönüllü kuruluşların, özel vakıfların, kişisel girişimcilerin ve belediyelerin devletin yerine "toplumsal refah" uygulamalarının destekçisi oldukları açıktır. Topkapı Fıkaraperver Cemiyeti gibi çeşitli fukaraperver cemiyetleri ile Hilaliahmer Cemiyeti, Himayei Etfal Cemiyeti gibi cemiyetler hayır işleri alanında faaliyet gösteren baş aktörlerdendir.

Yunus Nadi, bir yazısında düşkünlere, fakirlere yapılan yardımların genellikle gönüllü kişilerle sınırlı kaldığından yakınsa da yine de özel girişimleri yardıma çağırır:

> Ancak bizde bu yollarda hayra hizmet, daha ziyade ferdî gayretler şeklinde tecelli etmektedir. Cemiyet şeklinde beş on veya daha ziyade kişinin bir araya gelmesiyle yapılan yardımlar ya zor vücuda gelebiliyor, yahut devamlı bir hayat göstermiyor. Halbuki anlaşılan kimsesizlere ve çaresizlere yardımın en makbul, en müessir surette faydalı olanı galiba böyle bir araya gelmiş hayır sahiplerinin vücude getirmiş olacakları ve yaşatıp gidecekleri müesseseler şeklinde temerküz edeni olacaktır.[14]

Hilaliahmer Cemiyeti'nin resmî yayın organında yazan bir yazar da yoksullara yardım etmenin birleştirici, bütünleştirici işlevlerine dikkat çekiyordu. Ona göre, toplumdaki ahlâki çöküntü ve yozlaşmışlık ancak yoksulluk konusunda uyanacak kolektif bir toplumsal bilinçle aşılabilirdi.[15]

Toplumsal hizmetlerin devamsız, planlanmamış, sistemli olmaktan uzak bir nitelik arz ettiği açıktır, sadece bireysel sorunlara günü kurtarmak adına uzun soluklu olmayan, kısa dönemli çözümler üretilmektedir. Sözgelimi, babaları Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşı esnasında şehit düşen dört yetim çocuk kendilerine barınak ve iş olanağı sağlayan bir fabrikanın çatısı altına sığınırlar. Ancak, buhran nedeniyle fabrikadan işçiler çıkarılmaya başlanınca bu yetimler evsiz barksız, çaresiz ortada kalırlar. *Cumhuriyet* muhabirleri bu tarz sorunları çözmek için üretilen geçici çözümlerin doğasını eleştirerek kamuoyunu harekete geçirmek şöyle dursun, "140 kuruş tasarruf edebilmek için dört şehit çocuğu[nu] sokaklara atıp aç bırakan" fabrikayı suçlamıştır.[16]

Yoksulların açlık sorununu ortadan kaldırmak için çeşitli "ilginç" çözüm önerileri üretiliyordu. Bunlar arasında en çarpıcılarından biri de bugünkü "aklıselim" doktorlarımızın da ekonomik krizle başa çıkmak adına önerdiklerini hatırlatırcasına 30'lu yılların doktorlarınca hazırlanan "ucuz, fakat besleyici"

---

14 Yunus Nadi, "Cemiyetin Vazifeleri: Kimsesizlere İmdat," *Cumhuriyet*, 4 Eylül 1931.

15 Sinanoğlu, "Efendiler, ne veriyoruz, ne yapıyoruz ki 'verin, yapın' demiye hakkımız olsun!" *Türkiye Hilâliahmer Mecmuası*, no.120, Ankara, 1932, ss. 108-111.

16 "140 Kuruş İçin Dört Adam Feda Edilir mi?" *Cumhuriyet*, 23 Haziran 1931.

gıdalardan oluşan listelerdir. Bir lokanta sahibi de kimsesizlere, yoksullara yemek dağıtmak için aşevlerinin kurulmasını savunmaktadır.[17]

Hayır kuruluşlarının önemli bir bölümünü kimsesizlere ve fakirlere yardım etmek amacıyla kurulmuş olan özel vakıflar oluşturmaktadır. Bunlar büyük oranda Belediye'den destek görmekte, kaynaklarını daha çok kimsesizlere, yoksullara yiyecek, giyecek dağıtmak için harcamaktadır.[18]

Cumhuriyet toplumda hayır işlerine karşı duyulan ilgiyi artırmak, kamuoyunu belli bir bilinç düzeyine ulaştırmak için sürekli hayır işlerinin reklamını yapmaktadır. Hakkında en çok haber çıkan kuruluşlardan biri Himayei Etfal Cemiyeti'dir. Cemiyet, bünyesinde barındırdığı yetimlere, kimsesiz çocuklara barınak sağlamak, yiyecek vermek gibi işlevlere hizmet etmektedir. Bunlar dışında, hasta ve emzikli annelere tıbbi müdahalenin yapılmasını sağlamak da cemiyetin görevleri arasındadır. Cemiyet üyelerinin büyük çoğunluğunu annelerle, anne olmayan kadınlar oluşturmaktadır. Cemiyet özel günleri, toplumdan yardım istemek ve insanların yetimlere hediyeler vermelerini sağlamak için mükemmel fırsatlar olarak değerlendirmektedir. Himayei Etfal Anneler Birliği, cemiyetin bu konularda en faal olan birimidir.[19]

Toplumsal hizmet uygulamalarının toplumsal cinsiyete dayalı özellikleri

Söylem düzeyinde, hayır işlerinin de cinsler arasındaki işbölümüne koşut bir biçimde sınıflandırıldığını belirtmekte fayda var. Yoksullara, kimsesizlere yardım etmek, destek olmak için vakıflar, özel kuruluşlar vs. kurma yükü kadınların omuzlarına yüklenmiştir. Yoksullara yardım etmeye çağrılanlar büyük ölçüde kadınlardır. Yunus Nadi'nin bir başyazısında da belirttiği gibi,

> Bunlar, bilhassa hanımlarımızın kalpten anlıyarak seve seve ve fahir ile yapabilecekleri ne büyük, ne kıymetli, ne yüksek işlerdir. [...] Bizim memleketimizin bu itibar ile pek boş olan bu sahasında Türk hanımlarını kutsî hizmetler bekliyor. Bunu kendilerine hatırlatmağı günün mukaddes vazifelerinden biliyoruz.[20]

Bazı kadınlar kendilerine biçilen bu rolleri büyük bir coşkuyla üstlendiler. Gazeteye yazan kadın okurlardan biri kadınların kamu hayatında işkadını olarak yer almasından şikâyet etmekteydi. Ona göre kadınlar sadece hayır işleri

17 "7.5 Kuruşa Yemek," *Cumhuriyet*, 8 Şubat 1930.

18 "Kadıköy Fıkaraperver Cemiyeti," *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1931, "Kimsesiz Yavruların Yüzünü Güldürenler," *Cumhuriyet* 19 Şubat 1931.

19 "Himayei Etfal," *Cumhuriyet*, 16 Şubat 1931, "Himayei Etfal Bayram Münasebetile Kimsesiz Çocukları Sevindiriyor," 17 Şubat 1931.

20 Yunus Nadi, "Cemiyetin Vazifeleri: Kimsesizlere Imdat," *Cumhuriyet*, 4 Eylül 1931.

yoluyla kendilerine kamu alanında bir mevcudiyet alanı yaratmalıydı. Kadınların annelik duygularına, hassasiyetlerine dokunmak onlara seslenmenin en kolay ve en etkili yolu olarak görülüyordu.

> Kadınlarımız idarî birçok hizmetlere giriyorlar. Fakat kadının asıl işi bu değil, biz kadınlar açlara, sefillere, kimsesizlere, kimsesiz yavrulara yardımla mükellefiz. Ben kendi hesabıma hayatımı bu gibilere muavenete hasrettim. Benimle beraber çalışmak isteyen hemşire ve validelerden muvafakat mektupları beklerim.[21]

Toplumsal hayatın kadınların alanı ve erkeklerin alanı olarak nasıl bölümlendiğini, kadınlarla erkeklere hangi zihniyete dayanarak çeşitli roller biçildiğini görebilmek açısından bu tavır son derece öğretici bir örnek niteliğindedir. Uygulanan reformlara rağmen geleneksel toplumsal cinsiyet örüntülerinin hiç sarsılmadığı, hatta en küçük bir değişikliğe bile uğramadığı açıktır. Kadınların, her ne kadar kamu alanında çok çeşitli vesilelerle yer alsalar da hâlâ anneliklerı ön plana çıkartılmakta, kadınlar koruyan, esirgeyen, hassas varlıklar olarak resmedilmektedirler.

Birçok feministin anneliğin ve annelik söyleminin kadınların özgürleşmesiyle uyuşmayan olgular olduğunu ileri sürmesine rağmen, hem bireysel hayır işleri sayesinde hem de hayır kurumları sayesinde kadınların kamu alanında kendilerine bir nefes alma alanı yarattıkları ve kendilerini görünür kıldıkları yadsınamaz bir gerçektir. Aslına bakılırsa, kadınların toplumdaki annelik vazifelerine ilişkin söylem düzeyinde söylenenler yüzyılın başında dünyada ortaya çıkan genel eğilimlerle koşutluklar içerir. Kadınlar annelik söylemlerini, stratejilerini kullanarak "anneliği kadınların *özel* bir sorumluluğundan, bir *kamu* siyasetine dönüştürmüştür" (Koven ve Michel, 1993). Koven'in İngiltere örneğinde de gösterdiği gibi, "Gönüllü kuruluşlara katılmak kadınlara ev dışında da kendi iktidarlarını uygulama fırsatı sunduğu için orta sınıf mensubu kadınların hayatlarını zenginleştirmiştir" (Koven, 1993).

Kadınlar konusundaki söylemle hayata geçirilen çeşitli politikalar arasındaki ikiliğe de dikkat çekmek gerekir. Kadınlar bir taraftan annelik, bakıcılık gibi rolleri nedeniyle kendilerine kamu alanında bir yer açmaları için yüreklendirilirken bir taraftan da bazı politikalarla kadınların iş hayatına da girmeleri desteklenmiştir. Çalışan annelerin hayatlarını kolaylaştırmak için çeşitli bakımevleri açılmıştır.[22] Çalışma yerlerindeki bakımevleri daha çok yaşamını sürdürmek için çalışmaktan başka çaresi olmayan yoksul annelerin çocukları için açılmıştır, böylece bu yoksul kadınların yavrularına bakılacak, onlar da hayatlarını "onurlu" bir biçimde sürdüreceklerdir. Böy-

21 "Hayır İçin Çalışmak İstiyor," *Cumhuriyet*, 8 Şubat 1931.

22 "Çocuk Bakımevleri: Edirnekapı'nın İncisi Açılıyor," 22 Mayıs 1931, "Cibali Fabrikasında Bir Şefkat Yuvası: Kimsesiz İşçi Kadınların Yavrularına Her Fabrika Böyle Bir Yuva Yapmalıdır!", *Cumhuriyet*, 5 Kanunusani 1931.

lece bu kadınlar toplumda adı kötüye çıkmış kadınlar olmaktan kurtulacaklardır.[23]

Hükümetten duyulan rahatsızlık

İncelediğimiz gazete haberleri Büyük Bulıran yıllarında devlet aygıtının da gerektiği gibi işlemediğine dair ipuçlarıyla doludur. Halk arasında maaş ödeme, emeklilere maaş bağlama gibi temel görevlerini bile yerine getiremediği için devlete karşı büyük bir güvensizlik duyulmaya başlanmıştır. *Cumhuriyet*'in sayfalarında hemen hemen her gün okurların merhamet duygularına seslenen, devletten her ay düzenli olarak maaş alamayan insanların içerisinde bulunduğu çaresiz durumu vurgulayan haberler yayımlanır. Emekliler, dullar, yetimler ve öğretmenler devletin başarısız maaş ödeme siyasetinden en çok mustarip olan grubu oluşturmaktadır.[24]

İnsanların şikâyetlerini dile getirecekleri bir platform olarak gazeteyi tercih etmeleri ilginçtir. Zor durumda olan bu insanlara dikkat çekmek için seçilen strateji de insanların duygularına seslenmektir.

"Çocuk Meselesi"

Çocukların bu dönemde aşırı boyutta bir yoksulluğun pençesinde kıvrandıklarına dair haberlere *Cumhuriyet*'te hemen hemen her gün rastlamak mümkündür. Bebekler ve çocuklar arasında ölüm oranları yüksek, bakacak kimsesi olmayan yoksul çocukların sayısı da ortalamanın çok üzerindedir. Yetersiz beslenme, çocukların günlük hayatlarının çok sıradan bir özelliğidir adeta. Sadece yetimlerle kimsesizler değil, kendilerine bakacak kimseleri olan çocuklar da yetersiz beslenme sorunuyla karşı karşıyadır.[25] Çocuk suçluluğu da seçkinler arasında endişe yaratmaktadır. Kısacası, yüksek bebek ve çocuk ölüm oranları, kimsesiz, yetim kalmış ve fakir çocukların sayısında görülen artış, yetersiz beslenme, hastalıklar, çocuk işçiliği, çocukların suiistimali ve terk edilen çocuklar çok katmanlı, çok farklı boyutları olan "çocuk meselesi"nin temel parametrelerinin başında gelir.[26] Gazete, şehirdeki hasta, kimsesiz ve yetersiz beslenen çocuklara barınak, yiyecek ve giyecek sağlamak için çalışan insanların haberlerini vermektedir. Bu hayır işlerinin yanı sıra, devlet de işçi çocukların çalışma

---

23 "Cibali Fabrikasında Bir Şafkat Yuvası," *Cumhuriyet*, 5 Kanunusani 1931.

24 "Bir Tekaût Maaşı 25 Aydır Bağlanamıyor mu?" *Cumhuriyet*, 27 Haziran 1931, "Ne Yapalım Evrak Kaybolmuştur!" *Cumhuriyet*, 23 Haziran 1931, "İnsafın O Yerde Namı Yok mu?" *Cumhuriyet*, 10 Temmuz. 1931, "İnsafın O Yerde Hâlâ Namı Yok mu?" *Cumhuriyet*, 4 Kanunusani 1931, "Kös Dinlemişler, Üç Senedir Bağlanmıyan Maaş," *Cumhuriyet*, 26 Eylül 1930.

25 "Mekteplerdeki Aç Yavruların Hali Ne Olacak?" *Cumhuriyet*, 3 Teşrinisani 1930, "Gıdasız Talebe," *Cumhuriyet*, 6 Kanunuevvel 1930.

26 Çocuk meselesi konusunda bkz. (Libal, 2000).

koşullarını düzenlemek amacıyla bir yasa çıkarmıştır.[27] Yoksulluğun son derece görünür olduğu öbür alanlarda sınıflar arası eşitsizliğe herhangi bir şekilde değinilmezken çocuklar sözkonusu olduğunda zengin sınıflarla yoksul sınıflar arasındaki ayrım özenle vurgulanmaktadır. Çocuk meselesi entelektüellerin ve eleştirmenlerin de gündemlerinde önemli bir yer edinmiştir. Kathryn Libal'in de vurguladığı gibi "Artık çocukların içerisinde bulundukları yoksulluk, cumhuriyet öncesi dönemlerdeki savaşlarda babalarının 'şehit' olmasıyla ya da kargaşa dönemlerindeki fakirlikle, göçle açıklanabilecek durumu aşmıştı" (Libal, 2000: 72).

Çocuk sorunu kamu söyleminde daha geniş bir düzlemde "nüfus meselesi"nin bir kolu olarak işleniyordu. Yunus Nadi'nin de belirttiği gibi,

> Ancak şu var ki hayatta küçük çocukların hayatı çok mühim bir mes'ele. Bir milletin hayatı için belki en büyük mes'ele. Çünkü millet denilen içtimaî hayat nüfustan terekküp ediyor. Nüfus ise çocuklardan oluyor. Bu yavrular ise çok nazik, çok narin şeyler. Onlar henüz hayata açılmağa hazırlanan çiçek goncaları gibi parlak bir bahar vadettikleri halde ya tabiatın sert nefesli bir cilvesi, ya cehaletimizin beceriksiz bir darbesi önünde çok kere daha açılmadan bozuluyor, soluyor ve ölüyorlar. Daha hayata ilk başlangıç günlerinde bu haşaratının önüne geçilebilirse Türkiye'nin nüfus mes'elesi halledilmiş olacaktır. Türkiye'nin nüfus mes'elesinin halli ise Türkiye'nin hal ve istikbalini en kat'î bir emniyet altına almak demek olacaktır.[28]

Genç Cumhuriyet'in, nüfusun geleceğin teminatı, toplumun temeli olarak görülen en hassas kesimini korumaktan, kollamaktan, onlara beslenme, barınma gibi en temel hayat şartlarını sağlamaktan âciz olduğu açıktır. 27 Nisan 1931'de bir yazarın da vurguladığı gibi:

> Biz fakir bir milletiz, ekseriyetimiz köylü, rençber ve ameledir. Kulübede, izbede oturanlarımız, şöyle böyle evlerde oturanlara galiptir diyebiliriz. Çocuk haftası içinde süslü salonlarda sayısız oyuncakları ile gönül eğlendiren çocukların zevkine yardımı değil, cemiyetin himayesinden uzak kalıp toprak altlarına iltica eden zavallı yavruları daha çok düşünmek mecburiyetindeyiz. Bahusus, yarınki nesli teşkil edecek olan bu bakımsız, çocuk alaylarına milletin istikbali mevdudur, bunu unutmıyalım.[29]

Nisan ayında Çocuk Haftası münasebetiyle *Cumhuriyet*'te çocukların içerisinde bulundukları çaresiz durumu betimleyen resimler yayımlanmaktadır. Özellikle bu hafta boyunca terk edilen çocukların, yetimlerin yaşadıkları fakirlik vurgulanmıştır. Bu fakir, sağlıksız çocuklar kafalarını sokacak bir barınak, karınlarını doyuracak yiyecek bulamamakta ve ağır şartlar altında çalışmak zorunda kalmaktadır. Zengin çocuklar sıcak yuvalarında eğlenirken bu yoksul

27 "İşçilere Dair," *Cumhuriyet*, 7 Teşrinisani 1930.

28 Yunus Nadi, "En Büyük Mes'ele: Çocuk Mes'elesi!" *Cumhuriyet*, 3 Mart 1931.

29 "Izbede Unutulan Yavrular," *Cumhuriyet*, 27 Nisan 1931.

çocukların bu kadar naçar olmaları büyük bir adaletsizliktir.[30] Himayei Etfal Cemiyeti'nin himayesinde kurulan Çocuk Sarayı hakkında bilgi veren gazete, yüksek bebek ve çocuk ölümü oranlarına dikkat çekmekte, çocuklar için daha fazla barınak yapılması gerektiğini vurgulamaktadır.[31] Bu yoksul çocuklara yardım için toplum hizmete çağrılır.[32]

Şehirleşmeyle, şehir hayatının yaygınlaşmasıyla, nüfustaki artışla beraber toplumda geleneksel bağların çözülmeye başladığı, insanlar arasındaki ilişkilerin bozulduğu açıktır; bunlar da sözünü ettiğimiz çeşitli sorunları beraberinde getirmektedir. Gazetede yaşadıkları sorunlarla yer bulan çocukların hepsi *şehir* hayatının ürünleridir. Sağlık Bakanlığı "büyük şehirlerin sefil ve perişan yavruları"nı sokaklardan kurtarması için göreve çağrılmaktadır.[33]

Çocuklar geleceğin teminatı, milletin geleceği olarak görüldükleri için sağlık durumları, kişisel temizlikleri ve beslenmelerine özellikle Darülâceze çatısı altında büyük bir özen gösterilmektedir. Gıdasız çocuklara süt dağıtma, bebek ve çocuk ölüm oranlarını düşürme konusunda çeşitli tedbirler alma, temizlik alışkanlıklarını geliştirme gibi konular Darülâceze'nin düzenli toplantılarında ele alınan konuların başında gelmektedir.[34] Birçok bakımevi, öbür görevlerinin yanı sıra çocuklara tıbbi tedavi de sağlamakla yükümlüdür. Bu bakımevleri yoksul, kimsesiz bebeklere, çocuklara tıbbi bakım sağlamak, onları düzenli olarak kontrolden geçirmek, ayrıca hamile ve yoksul anne adaylarına hem doğum öncesi hem de doğum sonrası tıbbi muayene hizmeti sağlamak amacıyla kurulmuştur.[35] Bu bakımevleri sadece çocukların bakımıyla değil aynı zamanda eğitimiyle de ilgilenmek zorundadır.[36] Bakımevlerinden başka dispanserler de bu gibi hizmetleri yerine getirmekle yükümlüdür.[37] Bakımevlerinde hizmet görenler sadece müracaat edenlerle sınırlı değildir, aksine hemşirelerle doktorların kendi mıntıkalarını gezerek, sağlıksız yoksul çocukları tesbit ve muayene etmesi, "gürbüz Türk çocukları" yetiştirerek milletin geleceğine katkıda bulunmaları gerekmektedir.[38]

İstatistik de regülasyon ve denetim sürecinde önemli bir araç haline gelmiştir. Hemşirelerle doktorlar yoksul mahalleleri gezerek yoksul kadınlarla çocuk-

---

30 "Bakımsız Türk Yavruları," *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1931.

31 "Bize Daha Çok Çocuk Sarayı Lazım," *Cumhuriyet*, 25 Nisan 1931.

32 "Yoksul Çocuklara Elinizi Uzatın," *Cumhuriyet*, 28 Nisan 1931.

33 "Büyük Şehirlerin Sefil ve Perişan Yavruları İçin Himaye İstiyoruz," *Cumhuriyet*, 26 Nisan 1931.

34 "Çocuklarımız Ne İle Besleniyor?" *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1931.

35 "Üç Çocuk Dispanseri Açılıyor," *Cumhuriyet*, 2 Teşrinievvel 1930, "Bakımevleri," *Cumhuriyet*, 30 Mart 1931.

36 "Bir Çocuk Bakım Müessesesi Açılacak," *Cumhuriyet*, 18 Teşrinievvel 1930.

37 "Dispanserler Fakir Çocuklarla Meşgul Olacaklar," *Cumhuriyet*, 27 Mart 1931.

38 "Beşiktaş Bakımevi Faaliyete Geçti," *Cumhuriyet*, 17 Şubat 1931. "Bakımevi heyeti sıhhiyesi yalnız müracaat edenleri değil, kendi mıntıkaları dahilindeki mahallâtı da dolaşarak ve muhtelif vesaitten istifade ederek o mıntıka dahilindeki bilumum çocukları nazarı tetkik ve muayeneden geçirecekler ve tamüsıhha, gürbüz çocuk yetiştirilmesine çalışacaklardır."

ları hakkında istatistiki veriler hazırlayıp her ay bu verileri düzenli olarak Sağlık Bakanlığı'na sunmakla yükümlüdürler.[39]

11 Ocak 1931 tarihli bir haberde İstanbul valisi sokak çocuklarının bir araya toplanarak zorla okula gönderileceğini duyurmaktadır. Hemen hemen bütün tedbirler herkese açık alanlarda yaşayanlara karşı alınmıştır. Herkese açık mekânlarda görünür bir hayat sürdükleri için dilencilere, serserilere, sokak çocuklarına karşı yürütülen politikaların hepsi "sosyal" olanın ortaya çıkış sürecinin ve kamu alanları hakkında baş gösteren endişelerin sınırlarını gösterir.[40] Kamu söyleminin çözümlenmesi, sokak çocuklarının eğitilmesi zorunluluğunun onlara sağlıklı, sağlam bir gelecek kurmaktan çok sokak çocuklarının davranışlarıyla, görünüşleriyle şehir hayatına zararlı birer öğe, potansiyel bir tehlike olarak algılanmalarından kaynaklandığını gözler önüne serer. Haberin de gösterdiği gibi,

> Harbi umuminin ve İstanbul'daki muhtelif yangınların ve sairenin neticesi olarak yangın yerlerinde oturan, orada yatan ve nihayet orada büyüyen çocuklar vardır ki bunları kurtarmazsak şehir için muzır birer unsur olacaktır. Bugün on, on iki yaşına gelen ve kâh dilenmek ve kâh ötekinin berikinin cebini karıştırmak suretile geçinen bu çocukları kendi hallerine terk edecek olursak yarın cerh ve cinayet gibi daha büyük vak'alarına şahit olacağız.[41]

11 Mayıs 1931 tarihinde yayımlanan bir haberde ise hayatlarını dilencilikle kazanan çocuklarla köprü altlarında yaşayan çocukların toplanıp denetim altına alınacağı duyurulmaktadır.[42]

Bu çocuklar hakkındaki kamu söylemi ulus devletin kimlik oluşturma süreçleri konusunda da ipuçları sunar. Bu çocuklar eğitim, aile vb. yoluyla denetlenemediği, başıboş bir hayat sürdükleri için "Cumhuriyet vatandaşları" için kurgulanan kimlik oluşturma süreçlerine de dahil edilememektedirler, dolayısıyla "vatan, milliyet, insaniyet hislerinden bihaber kalmışlardır." Aslına bakılırsa, nüfusun denetlenmesi ve gözetlenmesi konusundaki endişelerin dışında, Cumhuriyetçi seçkinlerin çocukların korunmasına bu kadar önem vermelerinin altında kimlik inşa süreci konusundaki endişeleri de yatmaktadır. Libal'in de dikkat çektiği gibi, "Oluşum sürecindeki vatandaş olarak görülen çocuk, gelecekteki zenginliğe ve ihtişama doğru yürüyen ulus devletin simgesidir" (Libal, 2000: 48).

---

39 "Dispanserler Fakir Çocuklarla Meşgul Olacaklar," *Cumhuriyet*, 27 Mart 1931.

40 "Sosyal alan"ın ortaya çıkış süreci için bkz. (Donzelot, 1991).

41 "Sokaktaki Çocuklar Mektebe Verilecek," *Cumhuriyet*, 11 Kanunusani 1931.

42 "Kimsesiz Çocuklar Toplanıyor," *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1931.

Sonuç

Bu yazıda Büyük Buhran döneminde Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan yoksulluk örüntüleri *Cumhuriyet* gazetesinden yola çıkılarak tartışılmıştır. Yukarıda da gösterildiği gibi, bu dönemde Foucaultcu anlamıyla nüfus, devletin politikalarını meşgul etmiştir. Dilencilik, serserilik, fahişelik gibi yoksulluk biçimleri ve yoksulluk, devletin seçkinlerinin, geliştirdikleri söylemler ve politikalar dolayımıyla şehirli başıboş yoksullar üzerinde kendi iktidarlarını göstermek için mücadele ettikleri alanlardır. Bu bağlamda genel olarak yoksullar diye nitelendirebileceğimiz kitle kamu söylemine iki kateoriye ayrılarak yansımıştır. Toplumsal şartların kurbanı olduğu için yoksulluğun pençesinde kıvranan yoksullarla keyfî olarak, canı istediği için başı boş gezen, aylaklık eden yoksullar arasında keskin bir ayrım oluşmuş; "hak eden" ve "hak etmeyen" yoksullar diye iki kategori belirmiştir. Kimsesiz çocuklar, yaşlılar, yetimler ve dullar "hak eden yoksul" kategorisinde yer alırken; dilenciler ve serseriler "hak etmeyen" yoksullar olarak görülmüştür. Toplum hak eden yoksullara yardıma çağrılırken, hak etmeyen yoksulların kamuya açık alanlardan uzaklaştırılmaları, çalışabilecek olanların çalışmaya zorlanması önerilmiştir. Fuhuş "namuslu" vatandaşları rahatsız eden, toplumdaki düzeni bozan ahlâki ve toplumsal bir sorun olarak nitelendirilmiş, fuhuşun asıl özneleri olan fahişeler ve fuhuşa yönelme sebepleri gündeme gelmemiştir; dolayısıyla fahişeler sadece toplum düzenini bozan özneler olarak algılanmış, herhangi bir yoksulluk kategorisine dahil edilmemişlerdir.

Şehirli başıboş yoksulların dışında genel anlamda nüfus da bu dönemde seçkinler arasında endişe uyandırmaktadır. Yüksek ölüm oranlarını düşürmek, nüfus artışını özendirmek, sağlık, kişisel temizlik, beslenme gibi alanları denetlemek seçkinlerin genel kaygıları arasındadır. Devlet bu gibi alanlarda ve maaş ödeme gibi daha somut konularda göreve çağrılırken yoksullarla düşkünlere yardım sağlanması gibi konular "cemiyet"e havale edilmiş, yoksullukla mücadelede sistemli, örgütlü, tam teşekküllü, tanımı belli bir devlet siyaseti güdülmesi için devlete herhangi bir çağrıda bulunulmamış; aksine bu hususta daha çok kişiler, gönüllü özel kuruluşlar göreve çağrılmıştır. Bütün bunlardan devletin yönetim sanatını tam anlamıyla icra etme ve nüfusu rasyonel bir bağlamda bilinçli ve yeterli bir biçimde yönetme niyetinde olduğu; ancak bunu başarabilecek yeterli teknik donanımdan yoksun olduğu, dolayısıyla da niyetini gerçekleştiremediği sonucunu çıkarabiliriz. Kanımca yoksulluk, fahişelik, suç, çocuk suçluluğu gibi alanlarda yapılacak araştırmalar Cumhuriyet inkılabının sınırlarını da ortaya koyacaktır. Siyasi inkılabın üzerinden neredeyse on yıl geçmesine karşın seçkinlerin siyasi inkılabı daha geniş bir "içtimaî inkılap"la taçlandıramadıkları açıktır.[43]

43 50'li yıllar geldiğinde fahişelik, sokak çocukları, yoksulluk gibi sorunlar hâlâ popüler dergilere bile konu olacak kadar yaygındır. Bkz., *Resimli Ay, Bütün Türkiye, Aile.*

KAYNAKÇA

Akçetin, Elif (2000) "Anatolian peasants in the Great Depression", *New Perspectives on Turkey*, Sonbahar, no. 23.

Cumhuriyet gazetesi, 1929-1931

Donzelot, Jacques (1991) "The mobilization of society", *The Foucault Effect, Studies in Governmentality* içinde, (der.) Graham Burchell, Colin Gordon ve Peter Miller, The University of Chicago Press, Chicago.

Foucault, Michel (1991) "Governmentality", *The Foucault Effect, Studies in Governmentality* içinde, (der.) Graham Burchell, Colin Gordon ve Peter Miller, The University of Chicago Press, Chicago.

Kasaba, Reşat (2000) "Hard times in Turkey", *New Perspectives on Turkey*, Sonbahar, no. 23.

Koven, Seth (1993) "Borderlands: Women, voluntary action, and child welfare in Britain, 1840 to 1914", *Mothers of a New World, Maternalist Politics and the Origins of Welfare States* içinde, (der.) Seth Koven ve Sonya Michel, Routledge, New York ve Londra.

Koven, Seth ve Michel, Sonya (1993) "Introduction: 'Mother Worlds'", *Mothers of a New World, Maternalist Politics and the Origins of Welfare States* içinde, (der.) Seth Koven ve Sonya Michel, Routledge, New York ve Londra.

Libal, Kathryn (2000) "The Children's Protection Society: Nationalizing child welfare in early Republican Turkey", *New Perspectives on Turkey*, Sonbahar, no. 23.

Shorter, Frederic C. (2000) "Turkish population in the Great Depression", *New Perspectives on Turkey*, Sonbahar, no. 23.

Türkiye Hilâliahmer Mecmuası.

Patlamaya hazır bir 'şimdi': Putları Yıkıyoruz

*Özgür Sevgi Göral**

Resimli Ay dergisinin 1929 yılı Haziran sayısında iki sayı sürecek olan, Abdülhak Hamid ve Mehmed Emin'in hedef alındığı bir kampanya düzenlenir. Ancak süreceği belirtilmesine rağmen kampanya, aldığı olumsuz tepkiler yüzünden yarıda bırakılır. Dergi yazarlarından Nazım Hikmet'in etkisinin açıkça ve ilk bakışta hissedildiği bu kampanyanın adı "Putları Yıkıyoruz"dur. Bu yazının amacı, bu kampanya aracılığıyla, Cumhuriyet'in ilk yıllarının ideolojik, politik ve kültürel tartışmalarını ve bu tartışmalar üzerinden dönemin bazı edebiyat ve sanat çevresi figürlerinin politik ve kültürel konumlanışlarını incelemektir. "Putları Yıkıyoruz" hareketi, erken dönem Cumhuriyet'in kültürel pratiklerinin ne kadar devlet tarafından belirlenen yahut ne kadar 'özerk' bir alan olduğu, avangardın serüveni ve bunun Türkiye'deki etkileri, dönemin edebiyat çevrelerindeki "eski edebiyat/yeni edebiyat" hararetli tartışmasının nereye denk düştüğü gibi heyecan verici bazı soruları kışkırtıyor. Dolayısıyla kampanyanın tarihsel bağlamını, teorik ve politik zeminini ortaya çıkarmak için kampanyaya üç farklı açıdan yaklaşılacaktır: Birincisi 1920'li yılların başında SSCB'de eğitim gören Nazım Hikmet kanalıyla kampanyayı etkileyen Rus fütürizmi ve dönemin diğer avangard sanat hareketleridir. Ikinci nokta, kampanyadan önce başlamış olan ve bu kampanyayla devam eden ve dönemin edebiyat çevrelerini bir hayli meşgul etmiş "eski edebiyat/yeni edebiyat" tartışmasıdır. Üçüncüsü ise *Resimli Ay* dergisinin genel ideolojik politik pozisyonu ve o dönem içinde sürdürdüğü çizginin özellikleridir.

(*) Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü.

"Eskiyi Yok Edin!"

Yüzyıl başı avangard sanat hareketleri, aslında modernist kapitalizme içkin olan 'anlık olan ve geçip giden ile sonsuz olan ve değişmeyenin' birlikteliğinin yarattığı gerilime cevap verme çabalarından biriydi. En iyi biçimiyle Baudelaire'in dile getirdiği bu gerilim şu demekti: "Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise sonsuz olandır, değişmeyendir" (Harvey, 1997: 23). Modern kapitalizm yani geniş köylü kitlelerinin mülksüzleşmesi ve proleterleşmesi; yeni hâkim sınıf burjuvazinin sermaye birikimi yaratmak için dünyayı alt üst etmesi, modern kentlerin oluşumu, makineler, fabrikalar, yeni ulaştırma ve haberleşme sistemleri, reklamcılığın ve kitlesel pazarların ortaya çıkışı gibi bir dizi sarsıcı ve dönüştürücü ilişkiler toplamı yarattı. Marx'a ve o dönemin birçok modernist düşünürüne göre tüm bu ilişkiler toplamı, insanları *zorla* özgürleştirdi, yani onları evlerinden ve bağlı oldukları topraktan aynı zamanda tecrübe ve bilgilerinden de koparttı ve üretim ilişkilerindeki *gizemi* yok etti. Üretimin aralıksız alt üst oluşu ve toplumsal yapının sürekli sarsılması; donmuş ve pas tutmuş ilişkilerin tümünün çözülmesi, sağlam ve kalıcı olan herşeyin buhar olması, kutsal olanın ayaklara düşmesi ve insanların artık varoluş şartlarını ve insanlar arası ilişkileri bütün çıplaklığıyla görmek zorunda kalmaları sonucunu getiriyordu. (Marx, 1976 [1872]: 40) Üretici bir birey olarak sanatçı, bu baş döndürücü ve sarsıcı deneyimler toplamına, karşı çıkarak ya da kabul ederek, meydan okuyarak ya da uzlaşarak, denetlemeye çalışarak ya da teslim olarak ama mutlaka bu deneyimlere bir cevap arayarak yani kayıtsız kalmayarak sanatsal serüvenini sürdürür. Kapitalizmin hızlı ve korkutucu gelişimiyle ilgili, yani 'kaybedilen baba evi', yerleşik ve kurumsallaşmış ilişkilerin çözülmesiyle ilgili tutumlar ve buna karşı modernist duyarlılıklar çok çeşitli olabilir. Örneğin bu değişiklikler içinde mutlaka bir kısım değerin muhafaza edilmesi gerektiği ya da değişimin ancak hızı yavaşlatılırsa veya toplum tarafından doğru düzgün sindirilirse anlamlı olabileceği gibi ya da kaybedileni aramak ve bulmak gerektiği gibi farklı ama yine modernist tepkilerden söz edilebilir.

> İnsanları sayılara vuran kapitalist dünyaya ideal bir geçmiş toplum düşüncesinden -özellikle de ideal bir Yunan toplumu imgesinden- yola çıkarak yöneltilen eleştiri, esas olarak 18. yüzyıldan itibaren romantik karşı çıkışta dile getirilen bir eleştiriydi... Alman aydınlarına kapitalist dünya karşısında temel bir ifade imkanı sağlayan romantik anti-kapitalizm, öncelikle, burjuva toplumunun soyut mülkiyet ve özgürlük fikirleriyle insanın eşitlenebilir ve hesaplanabilir bir niceliğe dönüşmesine karşı çıktı (Gürbilek, 1987: 92).

Avangarda geri dönersek, avangard sanat akımları işte tam bu yapısal değişiklikler bağlamında üretilmiş modernist duyarlılıklardı ve örneğin 'sığ bir maddiyat karşısında ruh, ilerleme umudu karşısında organik bir toplum dü-

şüncesini' öneren romantik cevaptan, zamanının ritmine karşı duyduğu derin hayranlık ve umutla ayrılıyordu.

Yüzyıl başı avangardı, temel olarak, ilerlemeye ve makinelere duyulan hayranlık, politik gündeme ve özellikle modernist projeye şekil vermesi gereken proletaryanın durumuna karşı ilgi, geçmiş edebî geleneklere karşı derin bir güvensizlik ve sanatsal üretimin kolektifleştirilmesiyle ilgili güçlü bir inançla tanımlanır. Diğer modernist tepkilerden, radikalizmi ve yaratıcı yıkım temasını öne çıkarmaktaki ısrarcılığıyla ayrılır.

> Yabancılaşmayı dile getiriyor, her tür hiyerarşiye (kübizmin kanıtladığı gibi nesne açısından hiyerarşiye bile) karşı düşmanca bir tavır takınıyor, 'burjuva' tüketim deliliğine ve yaşam tarzına sık sık eleştiri yöneltiyordu. O evrede modernizm, anlayış olarak en 'gizemli' olduğunda bile, demokratikleşme ruhuna ve evrensel olana yaslanan bir ilericiliğe sahipti (Harvey, 1997: 44).

Fütürizm, konstrüktivizm, Dadaizm ve gerçeküstücülük gibi yüzyıl başı akımlar, dil arayışlarını herhangi bir sanatsal arayış olarak değil, hayatın ritmine uygun ve onu en devrimci biçimde ifade edebilecek bir imkân olarak gördükleri için dille uğraştılar. Mesele 'ana layık' ve anın karmaşıklığını; içindeki umudu ve nihilizmi, evrenselliği ve keskin sınıfsal ayırımları, bütünü ve parçayı yani 'anlık olanı ve değişmez olanı' ifade edebilen bir dil yaratmaktı. Bu dil kökenini, bugünün heyecan verici, altüst edici ama aynı zamanda sömürü ve tahakküm içeren ilişkilerinden alabilirdi; ancak bir eylemin, seküler bir uyanışın, ortak bir mutluluk arayışının ve yeni bir hayat iddiasının varolduğu bir yerde anlam kazanabilirdi. Örneğin Benjamin'e göre gerçeküstücülüğün çarpıcılığı, onların aşktaki 'dindışı aydınlanış'ı ve 'gözden düşmüş' şeylerde, yani ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, kuyruklu piyanolarda ve beş yıl öncesinin kostümlerinde beliren devrimci enerjiyi fark etmiş olmalarıdır. "Gerçeküstücüler, tek tek her biri kendi mimikleri yerine, dakikada altmış saniye çınlayan bir çalar saatin kadranını geçirdiler" (Benjamin, 1995 [1929]: 168) Avangardın ruhu, çağına duyduğu inanç ve kaybedilene ağıt yakmak yerine kaybın sunduğu imkândan devrimci bir durum kurmayı işaret ediyordu.

Nazım Hikmet ve arkadaşlarının 1929 yılı Haziran ayında *Resimli Ay* dergisinde başlattıkları "Putları Yıkıyoruz" hareketi esas olarak yüzyıl başı avangardının önemli bir parçası olan fütürizmin, özel olarak da Rus fütürizminin etkisindedir. 1909 yılında İtalyan şairi ve oyun yazarı F. T. Marinetti, Paris'te çıkan *Le Figaro* gazetesinde 'fütürizmin manifestosu'nu yayımladı. Marinetti, her şeye karşı savaş açmış bir 'aksiyon mistiği'ydi. Genç şair, tehlikeye aşık olduğunu, sürate ve motörlere hayranlık duyduğunu, geçmişin bütün ürünlerinin (müzeler de içinde olmak üzere) ortadan kaldırılmasını istediğini açıklıyordu (Hilav, 1993: 25). Fütürizm eski biçimleri yıkmak ve 'yeni söz'ü söylemek için yeni biçimler yaratmak gerektiğini radikal bir biçimde ileri sürer. Bir süre sonra Rus-

ya'da 1917 Ekim Devrimi yaşanır ve Rus fütüristlerinin yolları Bolşevizme duydukları yakınlık dolayısıyla İtalyan fütüristleriyle ayrılır. Hız ve enerjiden büyülenen, gücü ve savaşı yücelten, şiddet dolu militarizmi kucaklayan ve bir süre sonra da yükselen İtalyan faşizmiyle işbirliği yapan İtalyan fütüristlerinin aksine, Rus yenilikçileri estetizme ve burjuva sanatına karşı çıkıyor ve halkın günlük yaşamından kaynaklanan ve onu ifade etmeyi amaçlayan bir sanatı savunuyorlardı. Mayakovski ve Khlebnikov, iki arkadaşıyla birlikte daha 1912'de yayımladıkları "Halkın Beğenisine Şamar" adlı manifestolarında; gelenek karşıtı, eskiyi hem biçim hem de içerik olarak reddeden ve yeni bir yaşamın yeni insanları için sanat üretme eğilimlerini ortaya koydular. Manifesto'nun yumuşak sayılabilecek cümlelerinden biri şuydu: "Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u ve benzerlerini modern dünyanın gemisinden denize atalım!". Rus fütüristlerinin cüretkâr ve gelenek düşmanı programı üç temele dayanıyordu:

> 1) Şiiri sembolistlerin metafizik soyutlamalarından kurtarmak ve çağdaş hayatın sınai ve politik gerçeklerini dile getirecek hale sokmak. 2) Genel olarak güzel diye kabul edilmiş köhne çağrışımların, imajların, duyguların, düşüncelerin ve biçimlerin şiir dışı bırakılması, özellikle iç bulandırıcı hale gelmiş şairane imajların bir kenara atılması. 3) Kabuk bağlamış çağrışımlardan sıyrılmış yepyeni bir şiir dilinin yaratılması (Hilav, 1993: 27).

Eski sanata ve onun sayfalarca süren doğa betimlemelerine duyulan nefret, yeni insanın gür sesini hem biçim hem de içerik olarak haykırabileceği yeni estetik formlar arayışı, Rus fütüristlerini 1917 Ekim Devrimi'ni yürekten selamlamaya ve Troçki'nin deyimiyle 'devrimin yol arkadaşları' olmaya itti. Bu yol arkadaşlığında, Sovyetler Birliği'nin 1917-1928 yılları arasındaki Lenin döneminin, özellikle de Yeni Ekonomik Düzen (New Economic Policy - NEP) yıllarının (1922-1928); her ne kadar daha sonraki yılların kimi olumsuz özelliklerini içeriyor olsa da sanatsal açıdan özgürlük, canlılık ve arayış yılları olmasının büyük payı vardı. Sinemada Vertov, Kuleşov ve Eisenstein'ın arayışları; tiyatroda Meyerhold'un avangard ve 'biyo-mekanik' anlayışı; heykel, resim ve mimaride konstrüktivizmin geleneksel üretme biçimlerinin dönüştürülmesi yolundaki çabası, bu yıllarda Sovyetler Birliği'ndeki sanatsal canlılık, arayış ve özgür tartışma ortamının koşullarını yaratır.

Fütürizm gizemciliğe, doğanın edilgen tanrılaştırılmasına, aristokratik ve her türden tembelliğe, düşlerde yaşamaya, gözü yaşlılığa karşıdır ve teknikten, bilimsel örgütlenmeden, makineden, planlılıktan, iradeden, yüreklilikten, hızdan, kesinlikten ve bütün bunlarla silahlanmış yeni insandan yanadır (Troçki, 1989: 121) Eski sanata ve geleneğe duyulan nefret, Bolşevizm'le fütürizmi birleştiren en önemli sebeplerden birisiydi. Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı kıyım ve trajediler, yüzyıl başı Avrupası'nın hem sinik, umutsuz ve karamsar bir hal almasına yol açtı, ama hem de modernist deneyimlerle didişen, hesaplaşan ve başa

çıkmaya çalışan bir yerde durmasını sağladı. Tam da bu gerilimden beslenen Rus fütüristleri, Ekim Devrimi'yle birlikte, geçmişin idealist, köhne ve burjuva sanatına duyulan nefretin devlet katında kabul gördüğü bir dönemi yaşadılar. Onların normalde aşırı radikal ve 'hayalci' bulunan nefretleri artık sınıfsal bir bakış açısı eklenerek resmî tutum olarak kabul edilir hale gelmişti. Devrimle birlikte yeni bir geleceğe duyulan heyecanlı inanç, 20'ler Rusyası'ndaki sanat hareketlerinin, süreklilikten çok kopuşu büyük bir güvenle vurgulamaları ve bugüne kadar hiç kimsenin bulamadığı hakiki sanatsal formların ancak böyle yaratılabileceği sonucunu getirdi. Örneğin Mayakovski doğanın sanatçının dilediği gibi özgürce çalışabildiği hammadde olmasının koşulunu, sanatçının hayatın niteliği üzerine iyice düşünerek sanatsal temsili şimdiye kadar hiç kimsenin bulamadığı biçim ve formlarla gerçekleştirmesi olarak sunar (Mayakovski, 1995 [1926]: 34) Yeni biçim ve form arayışları, Ekim Devrimi'nin verdiği güven duygusuyla birleşince, dönemin avangard sanatçılarının özellikle fütüristlerinin, ne kadar ileri gidebildiklerini göstermesi açısından 1919 tarihli Anarko-Fütürist Manifesto oldukça ilginç bir örnek. Manifesto "Kah kah kah, hah hah hah, ho ho ho! Sokaklara fırlayın! Hâlâ canlı, genç ve insanlık dışına düşmemiş olan herkes, sokaklara fırlayın!" sözleriyle başlar ve şöyle sona erer:

> Başkalarının kara bayrağını yükselterek, insanlık dışına düşmemiş, uygarlığın zehirli soluğuyla uyuşturulmamış, tüm yaşayan insanlara çağrıda bulunuyoruz! Herkes sokaklara! İleri! Yıkın! Öldürün! Sadece ölümün geri dönüşü yoktur! Eskiyi yok edin! Gök gürültüleri, yıldırımlar, elementler, hepsi bizim! İleri! Yaşasın uluslar arası düşünsel devrim! Anarko-Fütüristler, anarko-Hyperboreanlar ve Yeni Nihilistler için yol açın! Dünya uygarlığına ölüm! (akt. Avrich, 1992: 64).

Rus fütüristlerini ve Bolşevikleri bir araya getiren diğer bir ortak nokta ise, insanın doğa üzerindeki hâkimiyetinin makine sayesinde giderek artacağına, kaderciliğin artık aşılacağına ve insan iradesinin makine yardımıyla yaratacağı ütopyaya olan ortak inançlarıydı. Fütüristler için makine özgürleştirici bir güç olmuştur; insanı doğanın tiranlığından kurtaran ve tamamıyla insan eliyle bir dünya yaratmaya olanak tanıyan bir güç. Bolşevik rejimin istekle karşılanmasının nedenlerinden biri de buydu. Kabul ettikleri bu rejim, endüstriye ulaşacak yeni bir toplum vaat etti. Rus fütüristleri için makine, insanı özgürleştiren ve onun kurtuluşunu sağlayan fetiş aletti. Kaderine dolayısıyla doğaya karşı koyan insanlık özlemine paralel olarak oluşturmaya çalıştıkları estetik de makinenin ve endüstrinin estetiğiydi. Şiirde, satırlarca tasvir edilen kutsal edebî güzellikler ve ay ışığının yerini, spot ışığını yücelten ve yalnızca insanın yarattığını kutsal bulan satırlar yer alıyordu (Alper, 1995: 17). Şair Gerasimov, "Demirin Şarkısı"nda burjuvazinin metali zincir ve silah üretmek için kullandığını, oysa proletaryanın demiri barışçı amaçlarla kullandığını, bu yüzden de bu soğuk maddenin şimdi "aşkla parıldayan, şefkatli" bir görünüm aldığını, hatta

"bir flüt gibi tatlı sesler çıkarmaya başladığını" söylüyordu (Koçak, 1987: 706).

1920'ler boyunca Sovyetler Birliği'ndeki canlı sanat ortamı, fütüristlerin yenilikçi ve cüretkâr tarzları ve Ekim Devrimi'nden kaynaklanan yeni insan, yeni hayat ve yeni sanata dair coşku birleşti. Rus fütürizminin "Putları Yıkıyoruz" hareketinin radikal dili ve içeriği üstündeki etkisi kendini, dönemin edebiyat kanonuna yönelik şairlere yöneltilen sert eleştirilerde ve özellikle de kampanya başlamadan hemen önce dokuz yıl kaldığı Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği'nden Türkiye'ye dönen Nazım Hikmet'in sert polemikçi şiir dili üzerinde gösterdi.

"Saman ekmeği yiyen nesil"

Aslında kampanyanın başlamasından yani 1929 Haziran'ından önce de Bab-ı Ali'de giderek sertleşen bir eski edebiyat/yeni edebiyat, eski nesil/yeni nesil tartışması vardı. "Bab-ı Ali'de birdenbire yeniler-eskiler gurupları teşekkül etmiş, Güzel Sanatlar Birliği'nin Edebiyat Şubesi, bu yeniler-eskiler guruplarının mücadele ocağı halini almıştı. Türk Ocağı da hareketli bir çalışma içinde Hamdullah Suphi'nin başkanlığında eskiyi savunanların karargâhı olarak görülüyordu" (Sülker, 1968: 9). Bu eski-yeni tartışmasında hararetli bir biçimde yenilikçiler kampını savunan Peyami Safa şöyle yazıyordu örneğin:

> Yığınlar ayaklanıyor ve 'Yaşa!' diye haykırıyorlar. Çünkü büyük bir edebiyat doğuyor. Galeyan var! Saltanat arabasından otomobile atlayan ve hâlâ Türk topraklarında dolaşan Saray Edebiyatı'nı parçalıyoruz. Namık Kemal'in başladığı işi bitireceğiz. Yığınlar ayaklanıyor ve 'Yaşa!' diye haykırıyorlar. Çünkü büyük bir edebiyat doğuyor. Galeyan var! Kaçılınız, yol veriniz! (*Hareket*, Mayıs 1929).

Yeni nesil hararetle ve büyük bir kendine güvenle yeni sanat ve yeni estetik tartışmaları yaparken, Yakup Kadri'nin *Milliyet*'te yazdığı bir yazı ortalığı iyice karıştırdı:

> ...bugünkü gençlik bu kaosun içinden, bu uğultulu, karanlık ve dolaşık inkılap dehlizinden çıktı. İtilerek, kakılarak, ezilerek sürünerek, bin zahmet ve bin mahrumiyet arasında bu devrin aydınlığına doğru yürüdü. Eğer daha ilk adımda dizleri titriyor, gözleri uyuşuyor, kulakları uğulduyor ve kafaları sersemleşiyorsa bunun kabahati kendilerinde değil, yetiştikleri devrin sayısız fecaatlarındadır. Düşünün ki, en büyüğü harbi umumide daha yirmisini bulamamış bu gençler ekmek yerine saman karışık hamurla beslendiler ve irfan yerine Bab-ı Ali gündelik matbuatının ısmarlama harp edebiyatından başka bir şey okumadılar (*Milliyet*, 30 Mayıs 1929).

Bu yazıdaki iddialar, özellikle yeni neslin savaş koşullarında samanla karışık ekmek yediği ve ısmarlama savaş edebiyatı okuduğu için entelektüel düzeyinin düşük olduğu iması, heyecanlı ve atak yeni nesil kalemşörlerini oldukça kızdırdı. Suat Tahsin şu sert cevabı yazdı:

> Biz genç nesil asla acınacak zavallı bir nesil değiliz. Biz ıstırap çekerek, biz hayatın sertliğini duyup zalimliğini görerek ruhumuzun istiklaline yönelmiş, kafamızın şuuruna çıkmış bir nesiliz. Acı çekmek insanca yaşamak demektir.. .itilip kakılan, ezilip sürünen nesil şuurlanan ve kayalar kadar katı hayatın felsefesini yapan içli ve ebedi bir nesildir... Büyük Gazi cihan huzurunda bu nesle Türk inkılap ve cumhuriyetinin müdafaa ve muhafazasını tevdi eder ve bu kudret senin asıl kanında mevcuttur, diye tarihi nutkunun son sayfasını kaparken, kalbsiz bir kalem şuurunu kaybederek bir mecnun gibi 'bu zavallı nesilden bir şey istemeye hakkımız yoktur' diye uluyor (*Hareket*, Haziran 1929).

Yeni neslin ve yeni edebiyatın o dönemdeki en militan savunucusu Peyami Safa da Yakup Kadri'yi oldukça sert bir biçimde eleştirir.

> Şimdi de Büyük Harp'te yedikleri tereyağlı ekmeklerle iftihar etmeye başladılar. İçlerinden biri yazmış ki, bugünkü nesil bin bir beladan arat kalmışmış, Büyük Harp'te saman ekmeği yediği içindir ki böyle tereddi etmişmiş... Bugünkü gençlik onlara diyor ki: Cihan Harbi'nde siz has ekmek yediğiniz için biz saman ekmeği yedik; sizi doyurmak için aç kaldık; sizi yaşatmak için öldük! Büyük Harp'te yüz binlerce genç saman ekmeği yiyip sararıp solarken onlar, Alp Dağları'nın ceyyit havası ile on dört kilo artmışlarsa, gençliğin bu feragatı karşısında utançlarından ölünceye kadar iki büklüm durmalı idiler. Yoksa böyle bir hasta hezeyanına benzer yazılar yazarak bizi hasta olduklarına bir daha inandırmak, yeni bir Avrupa seyahati daha mı yapmak istiyorlar (*Hareket*, Haziran 1929).

Yazdıklarının topladığı bu büyük tepkiyi aslında beklemeyen Yakup Kadri, *Miliyet* gazetesinde bu tartışmalara ilişkin şu cevabı verdi:

> Ben Harb-i Umumi'de yetişmiş neslin muayyen bir zümresinden bahsetmiştim ki, buna mensup olanlar şu anda yirmi beşle otuz yaş arasında bulunuyorlar ve bir nevi yüksek entelektüel ve edebî neslin mümessilliğini iddia ediyorlar. Kimi her gün bir devi yere çaldığına, kimi tırnaklarında yüz binlerce insanın kanını taşıdığına, kimi bir tekmede ya bir muhteşem mabedi tuz buz ettiğine ve bir putu bir nefeste çöp parçası gibi havaya savurduğuna kanidir. Bu zümrenin hesaba sığmaz, akıl almaz hezeyanlarını ibret ve dikkatle okuyanlar bunlara koyduğum müstereddi ismini bile zayıf ve kifayetsiz bulurlar... 'varda, çekilin, biz geliyoruz' naraları. Biçarelerin muhayyilesi o kadar bozuk, o kadar hasta ki, önlerinde kesif bir ordu, onları yürütmekten alakoyuyorlar vehmindedirler. İşte şimdi düşünün bunlarla Darülfünun gençliğinin ne münasebeti olabilir? Bunlarla bütün yarına ait ümitlerimizi kendilerine tevdi ettiğimiz Darülfünun gençliği şöyle dursun, hatta en umumi manası ile her sınıf Türk gençliğinin hiçbir alakası olmamak lazım gelir (*Milliyet*, 16 Haziran 1929).

Burada kastedilen muhayyilesi bozuk grubun, kampanyayı Haziran ayında başlatmış *Resimli Ay* yazarları ve özellikle Nazım Hikmet olduğu açıktır. "Putları Yıkıyoruz" kampanyası tam bu eski edebiyat/yeni edebiyat tartışmasının sonlarına yetişmiş, anlaşılan Yakup Kadri de kendisine yöneltilen eleştirileri

yumuşatmak için oklarını *Resimli Ay*'a yöneltip öfkeyi bu dergi üzerine çekmeye çalışmıştır.

'Saman ekmeği yiyen nesil' tartışması dönemin genç entelektüellerini oldukça etkilemiş olsa gerek ki, Sabiha Sertel, 1969'da basılan anı kitabında savaş yıllarından ve o yıllarda ailesinin çektiği sıkıntıdan söz ederken şöyle yazıyor: "Zekeriya Muhacir Müdürlüğü'nde Aşiretler Müdürü'ydü. Pek az bir maaşı vardı. Biz de harp içinde *saman ekmeği*, kaynamış ayva ile geçinen nesildendik" (Sertel, 1969: 17) "Putları Yıkıyoruz" kampanyasından az önce, edebiyat çevreleri işte böyle gerilimli, canlı ve sert polemiklerin yaşandığı bir eski/yeni tartışmasına tanık olmuştu ve kampanya tam da bu tartışmanın gerilimi üzerine oturmuştu.

"Savulun geliyorum"

1924-1938 arasında M. Zekeriya (Zekeriya Sertel) ve Sabiha Zekeriya (Sabiha Sertel) tarafından çıkarılan *Resimli Ay* dergisi, bu 14 yıl içinde gerek tek parti ideolojisiyle arasındaki mesafe gerekse de içerdiği güçlü toplumcu eğilimler dolayısıyla bir çok kez kovuşturmaya uğrayıp yayın hayatına kısa süreli aralar vermek zorunda kalsa da düzenli bir biçimde yayımlandı. Sabiha Sertel anılarında dergiyi iki döneme ayırıyor:

> Yedi yıl yayına devam eden Resimli Ay'ı iki devreye ayırmak gerekir. 1924'ten 1928'e kadar olan devre, gerçek bir demokrasinin kurulması için savaş ve sosyal problemlerin incelenmesi devridir. Fikir cephesini daha ziyade Zekeriya ile ben idare ediyorduk. Resimli Ay'ın yazı kadrosunda Mehmet Rauf, Reşat Nuri, Yusuf Ziya, Hakkı Suha, Ercüment Ekrem, Hıfzı Tevfik, Selim Sırrı, Mahmut Yesari, Yakup Kadri gibi yazarlar, edipler yer aldılar.
>
> İkinci devre 1928'den 1930'a kadar devam etmiş, yeni bir edebiyatın doğuşunu gösteren devre olmuştur. Yazılarda, hikayelerde, ilerici, sosyalist fikirler ön plana çıkmıştır. Yazı kadrosu da değişmiştir. Nazım Hikmet, Sabahaddin Ali, Suat Derviş, Vala Nureddin, Sadri Ertem ve diğer yazarlar sol bir edebiyatın temsilcileri olarak ortaya çıkmışlardır. Hikayeler, şiirler eskisi gibi yazarların zevkini doyurmak için değil, toplumun gerçeklerini ortaya koymak için yazılmıştır. Bu yıllar memlekette realist bir edebiyatın ilk doğuş devresi olmuştur diyebiliriz (Sertel, 1969: 87).

Resimli Ay, şüphesiz dönemin en radikal yayın organlarından biridir. Yayınlandığı süre boyunca halkın sıkıntılarını dile getirme konusunda tutarlı bir yayın politikası izleyen derginin bu konudaki eğilimini, Sabiha Sertel anılarında Şubat 1924'teki ilk başyazısını alıntılayarak dile getirir:

> Bizde şimdiye kadar iki şekil dergi çıkmıştır. Bunlardan birincisi, sayısı az bir okuyucuya hitabeden edebî mecmualardır, yazarın edebî zevkine göre yazılır. Bir de ikinci sınıf mecmualar vardır ki, bunları para kazanmak ve şöhret sağlamak emeliyle

> kitapçılar ve amatörler çıkarırlar. 'Resimli Ay' ne birinci ne de ikinci zümreye dahildir. Bizim hedefimiz okuyucuların, okuma ihtiyaçlarını doyurmak ve memleketimizde gerçekçi bir halk dergisi kurmaktır. Bizce bir makalenin değeri altındaki imzadan ziyade, çok okunmasındadır. Özellikle 'Resimli Ay'da yayımlanacak makaleler, hikayeler genel olarak yazılar, yalnız dar bir zümrenin edebî zevkine cevap veren yazılar değil, fakat insanların hissi, fikri, dimağı, bedii ihtiyaçlarını doyuran, genel nitelikte yazılar olacaktır. Bu şekil mecmuacılık aleminde yeni bir yoldur (Sertel, 1969: 88).

Dergi dönemin diğer yayın organlarından farklı olarak tek parti ideolojisiyle ve milli önder kültüyle özdeşleşmemiş ve "ikonografik olmaktan titizlikle kaçınmıştır" (Oktay, 1993: 50). Dönemin birçok dergisi kayıtsız şartsız Gazi destekçiliğiyle karakterize olurken, *Resimli Ay* bu konuda mümkün olduğu kadar eleştirel tutumunu korumaya özen göstermiştir. Bu tavrın en belirgin olduğu yazılardan biri aslında Sabiha Sertel'e ait olduğu halde imzasız olarak yayımlanan "Savulun Geliyorum" adlı çeviridir. Yazıda "Halden memnun olmak, kanaat ve tevekkül işte Şark'ı durduran amil" denerek geri kalmışlığın sebebi açıklanmaya çalışılmış ve geri kalmış toplumlara yeni yollar açacak, yeni hedefler gösterecek bir 'leader'ın gerekliliğinden bahsedilmiştir. Bu 'leader'ın taşıması gereken özellikler derginin altıncı sayfasında şöyle betimlenir:

> Eğer bir gün sürünün önüne çıkacak olursanız şu noktaları unutmayınız: her şeyden evvel insan olunuz, insan gibi önüne geçtiğiniz adamları seviniz ve onların ızdıraplarını görecek gözden, işitecek kulaktan, duyacak kalpten bir saniye bile mahrum olmayınız. Leader kitlenin ızdırabını duyamayacak hale gelmişse, rehberlik kabiliyetini kaybetmiş demektir. Gurur ve azametin leader psychologisinde yeri yoktur... Şunu da unutmayınız ki, yürüyorsunuz fakat kendiniz için değil, kitleyi hedefe eriştirmek için (*Resimli Ay*, Kanunuevvel 1929).

Aynı sayının yedinci sayfasında Emin Türk imzasıyla ve "Köylü hastalıktan, sefaletten kırılıyor. Onun derdini dinleyen ve ona çare olan yok mu?" alt başlığıyla basılan ve "Köyümde Neler Gördüm?" başlıklı yazı; sanki bir önceki yazıdaki eleştiriyi tamamlar niteliktedir. Bu eleştiriler o dönem fazla sert bulunmuş olsa gerek ki, *Resimli Ay* bu iki yazı yüzünden kovuşturmaya uğrar ve mahkemeye verilir.

Dergi bu ve benzeri kovuşturmalara sıkça uğrasa da tavizsiz demokrat tavrını tek parti dönemi boyunca sürdürür. *Resimli Ay*'ı dikkat çekici yapan bir diğer yanı ise gösterdiği toplumcu hassasiyet ve alt sınıfların sorunlarını yansıtma konusundaki çabasıdır. Toplumun alt sınıflarının içinde olduğu zor ve sağlıksız koşullar, bu koşulların düzgün bir aile yaşantısı kurmanın önünde nasıl bir engel teşkil ettiği altı çizilerek vurgulanır. Bunda Sabiha Sertel'in Amerika'da geçirdiği zamanlarda 'social work' yani sosyal hizmetler konusunda eğitim almış olmasının da büyük payı vardır. 1929'un Nisan ayının *Resimli Ay*'ında "Sokaktaki Çocuk-Küçük Kûfenin Küçük Kûfecisi" başlıklı yazıda şu satırlara yer verilir:

> Neden sizin ve bizim yavrularımız şimdi sıcak yataklarında mışıl mışıl uyurken o köprü altında küfesini yastık yapmış, hasta bir köpek gibi arkadaşlarına sokularak uyukluyor? Neden? Niçin? (*Resimli Ay*, Nisan 1929).

Aynı sayıda çocuk işçiliğinin ele alındığı "Sigara Yapan Çocuk" başlıklı yazıda dramatik bir biçimde sigara saran bir kızcağızın hayatı anlatılır ve Tokatlıyan Oteli'nde keyifle sigara içen adama bu kızcağızın ağzından seslenilerek onun hiç de keyifle sigara sarmadığı söylenir. Dergide yer alan İbrahim Hakkı imzalı "Yankesiciler" başlıklı yazıda suç olgusu ırkçı ve şiddete dayalı çözüm önerilerinin önünü kesecek bir biçimde toplumsal nedenlere dayandırılır:

> Yankesici, yankesici olarak doğmaz. Bir insanı hırsız, yankesici yapan ekseriya sefalet, açlık, fena terbiye ve içtimai muhittir (*Resimli Ay*, Nisan 1929).

Resimli Ay'ı dönemin diğer dergilerinden ayıran bir başka özellik, diğer popüler dergilerin koşulsuz Batıcılığına karşın, derginin Batı ülkelerine karşı aldığı mesafe ve oldukça belirgin anti-emperyalist çizgisidir. Örneğin dergide "Amerika Demokrasisi/Amerika Medeniyetinin İçyüzüne Dair Meraklı Bir Vesika" başlığıyla şöyle bir yazı yayımlanır:

> Medeniyetlerini yedi katlı binalarla göklere yükselten Amerikalılar, hâlâ hapishanelerde mahpuslara dayak atıyorlar. Bu da hadisatın tuhaf bir istihzasıdır: başkalarına verir talkımı, kendi yutar salkımı (*Resimli Ay*, Mart 1929).

Aynı sayıda "Sinemamız Fransız Emperyalizminin Aleti mi?" başlıklı yazıda "Memleketimize ithal olunan filmlere biraz dikkat etmemiz lazım" denildikten sonra örnek olarak "Kahraman Sipahi" filmi incelenmektedir.

> Arap vatanperverleri, bir Amerikalı kızı kaçırıyorlar?!! Ve kahraman sipahi?! Yani Fransız zabiti bu genç kızı vahşi?!! Arapların elinden kurtarıyor (*Resimli Ay*, Mart 1929).

Ayrıca yine aynı yazıda İstanbul'da gösterime giren kimi filmlerin Fransızca alt yazıyla gösterilmesinden bahsedilerek; söz konusu uygulamanın yine içinde bir çok yabancı bulunduran Avrupa metropollerinde uygulanmazken İstanbul'da varolması eleştirilmektedir. Ancak şunu hemen belirtmek gerekir ki aynı anti-emperyalist eğilim, dergi içinde oldukça tekrar eden bir tema olan Türkiye'deki 'misyoner' okulları söz konusu olduğu zaman oldukça milliyetçi ve azınlıkları da yaralayacak bir ton alır. Dergideki "Kızımı Amerikan Kolejine Nasıl Verdim, Ne Halde Aldım?" başlıklı yazı ve yazının yan sayfasındaki okuldan kaçmak isteyen bir çocuğu alnındaki haçla yakalayan hayalet çizimi buna iyi bir örnek teşkil eder. Yazıda çocuğunu Amerikan Kız Koleji'ne veren bir anne kendi ağzından kızındaki olumsuz değişiklikleri anlatır ve koleji tasvir eder:

> ...Amerikan Kız Koleji denilen bu yer, muhteşem binalar içine gizlenmiş bir manastırdan başka bir şey değildi. Muallimleri ali tahsil görmemiş, pedagoji nedir anlamamış, cahil ve zavallı bir takım rahiplerdi... Ne okuduklarını anlamak kabiliyetindedirler ne de okutmasını bilirler. Bütün emelleri çocuklara Hıristiyanlık telkini yapmak, onlara Protestanlığı sevdirmektir. Bunun için her hafta Hıristiyan ahlakına dair konferanslar verirler (*Resimli Ay*, Mayıs 1929).

Aynı yazıda dertli anne, İngiliz bir kadınla konuştuklarından esinlenerek Türk okullarında belki mükemmel bir eğitim olmadığını ama en azından gençlerin 'Türk' olarak yetiştiklerini belirtiyor.

Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi dönemin dergileri kadına ve kadın sorunlarına özel bir önem vermektedir. Bunda hem kadınların önemli bir tüketici kitlesini oluşturmaya başlamaları, hem de kadınları mümkün olduğunca hızlı mobilize ederek kamusal alana taşımayı hedefleyen Cumhuriyet dönemi politikalarının payı vardır (Oktay, 1993: 55). Dergiler kadınları hem görsel malzeme olarak kullanmakta hem de kadınlara ilişkin haberlere sıkça yer vermektedir. Pek çok sayısının kapağında güzel ve meşhur kadın fotoğrafına yer veren *Resimli Ay* ise, kadın konusunda da demokrat ve eşitlikçi çizgisiyle dikkat çekiyor. Derginin Mart 1929 sayısında, "Ahlakta Musavat İsteriz" başlıklı yazıda şunlar söyleniyor:

> Bir cebheli ahlak, bir cebheli demokrasi olamaz. Erkek için ayrı, kadın için ayrı ahlak olamaz. Dul bir kadınla dul bir erkek arasında fizik ihtiyaç itibariyle hiçbir fark yoktur. Kadının bu hakkını cemiyet münakaşa bile etmez. Bir cemiyet içtimai bir inkılapla sarsılırken hatta kültürünü değiştirirken, eski derebey devrinin bıraktığı akidelerle yaşayamaz (*Resimli Ay*, Mart 1929).

Resimli Ay dergisinin dönemin siyasal iktidarından ve popüler dergiciliğinden birçok konuda farklılaşmasına rağmen, ortaklaştığı konu, kalkınmacı ve modernist paradigmanın içindeki endüstrileşme ve ilerleme sevgisidir. Dergide endüstrileşme ve endüstrileşme için sermaye birikimi fikrine büyük önem verilir. Derginin Haziran 1929 sayısının 10. sayfasındaki "Süreyya Kumaş Fabrikası" adlı imzasız yazı, fabrikanın işleyişine dair ayrıntılı bilgiler vermekte ve şu dikkat çekici satırlarla başlamaktadır:

> Tanzimat'tan, Umumi Harp Mütarekesi'ne kadar, tarihin bize ve bizim tarihe musallat ettiği hangi paşa çocuğu gösterilebilir ki babasından arta kalan serveti yememiş, bitirmemiş ve sonra haraç mezat satılan konağının sokak kapısı dibinde kakırdamamış bulunsun? Hiç... 'Haydan gelen huya gider'. İşte mirasyedilerin bizde şiarı budur. Süreyya Paşa tam bugünün adamıdır. 'Endüstri' kelimesini bütün manasıyla kavramıştır (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

Bu ilerlemeci, kalkınmacı, endüstrileşmeci bakışın yanında aynı zamanda Rus fütüristlerini anımsatır bir biçimde teknoloji sevgisi de vardır. Aynı sayıda

yer alan "Bahri Muhitleri Aşan Bir Transatlantiğin Hayatı" başlıklı imzasız yazıda transatlantikle ilgili

> bugün 30000 ile 60000 tonluk gemiler bir seferinde 4000 kişiyi dünyanın bir sahilinden öbür sahiline götürüyor. Bir transatlantik gemisinin uzunluğu 234 metro, genişliği 26 metro, yüksekliği 27 metrodur... Makineler 46000 beygir kuvvetindedir. Geminin sür'ati saatte 41 kilometredir (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

gibi övgü dolu ve çok ayrıntılı bilgiler verilmekte ve bunlar, transatlantiğin içinden çeşitli manzaralar gösteren fotoğraflarla desteklenmektedir.

"Putları Yıkıyoruz"

Haziran 1929'da *Resimli Ay*'da imzasız olarak bir yazı yayımlanır. Yazının başlığı "Putları Yıkıyoruz Abdülhak Hamid No: 1"dir. Başlığın altında Abdülhak Hamid'in çalışma masasında oturup çalışırken fotoğrafı, üzerinde kocaman bir siyah renkli çarpı işaretiyle basılmıştır. Yazının girişinde, Mayıs ayı *Resimli Ay*'ında çıkan Mahmut Yesari'nin "Geceleyin Sokaklar" isimli kitabının eleştirisinden bir alıntı vardır.

> Mahmut Yesari'yi biz başka insanlardan korkmadan tercüme edebiliriz, onun yazısı bundan hiçbir şey kaybetmez. Halbuki dahi azam (?!) Abdülhak Hamit Bey de dahil olmak üzere, hangi yazıcımız böyle bir imtihandan geçebilir? Böyle bir imtihandan diyorum, çünkü bir yazıcı için en büyük imtihan her lisanda aşağı yukarı aynı kuvveti muhafaza edecek kadar mahalli ve beynelmilel olmasıdır. Dahi azamın en kuvvetli yazısını başka bir dile çevirin, bakın nasıl sırıtır. Başka bir dile değil hatta bugün konuştuğumuz Türkçe'ye çevirin, bakın dahinin dehası nasıl sabun köpüğü gibi dağılıveriyor (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

Daha sonra bu eleştiriye karşılık olarak *Cumhuriyet* gazetesinin "Var Kıyas Et" sütunundaki cevap aynen aktarılmıştır:

> Şeksiperin eserlerine 'zamanı geçmiş antika şeyler' denmekle fevkalade sinirlenen, hala neşriyata devam eden Alay Köşkü müntesiplerinin; dehasında şüphe olunmayacak hepimizin medarı iftiharı Türk Abdülhak Hamit hakkında yazdıklarını okuduktan sonra, şimdiye kadar seslerinin çıkmadığını, dudaklarının bile kıpırdamadığını görünce artık... (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

Bu alıntıdan sonra, Putları Yıkıyoruz kampanyasıyla amaçlanan şeyin *Cumhuriyet* gazetesinin "Var Kıyas Et" sütununun muharririyle tartışmak olmadığı belirtilmiş ve şu gerekçe ileri sürülmüştür:

> Biz birbirimizi anlamayan, anlamasına imkan olmayan insanların karşı karşıya geçip bağırmalarının kari kütlesi için faideli iş olacağına kani değiliz. Halbuki bize göre

> neşriyatın gayesi kariei faideli olmaktır... Biz bu vesile ile karimizin kafasına zorla mıhlanan putlardan birini yıkmaya çalışacağız ve okuyucularımız için faideli sandığımız bu tathir ameliyesine gelecek sayılarımızda da devam edeceğiz (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

"Abdülhak Hamid No: 1" başlığıyla yayımlanan Putları Yıkıyoruz kampanyasının bu ilk yazısında göze çarpan ilk özellik, belirgin bir demistifikasyon çabasıdır. Bu gizemsizleştirme çabasının teorik arka planını, Rus fütürizminden esinlenen, putların hâkim olduğu modern öncesi bir zaman kavrayışı ile; putların yerinin olmadığı, rasyonel ve akılcı bir şimdiki zaman tahayyülü oluşturur.

> Maksadımız layık olmadığı halde sırf mütemadi bir propaganda tesiri ile kendimize put yapıp taptığımız kimseler üzerindeki mukaddes örtüyü kaldırmak ve Türk gençlerini yanlış putlara tapmaktan kurtarmaktır... Cemiyetlerdeki kahramanlara tapma devri denilen bir devir vardır. Islam dininden evvel Araplar bu devirde yaşadıkları için cemiyet içinde az çok yükselmiş kimseleri derhal mukaddes bir çelenkle süsleyerek onu bir put haline getirir ve ona tapmağa başlarlardı (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

Dolayısıyla, Putları Yıkıyoruz kampanyasının ilk ayağının; büyük şair hatta 'Dahii Azam' sıfatıyla bir dokunulmazlık zırhına sahip olan Abdülhak Hamid olması bir tesadüf değildir. Kampanyanın kendisi, tam da bu eleştirilemezlik ve dokunulmazlık durumuna provokatif bir karşı çıkıştır.

Kampanyanın ilk yazısının göze çarpan bir başka özelliği de dahiliğin ne olduğu ve ne olmadığı üzerine uzun uzadıya ve cesurca akıl yürütmesidir. Hamid'in kendi dönemi içinde önemli bir şair olduğu kabul edilir; karşı çıkılan, şairin 'Dahii Azam' olarak değerlendirilmesidir. Yazı dahiliğin ne olması gerektiğini tartışırken ilk ölçüt olarak 'beynelmilelliği' yani varolduğu kabul edilen evrensel estetik kriterlere uygunluğu öne sürüyor. Bu kriterleri yani 'beynelmilelliği' zorunlu bir koşul olarak barındırması gereken *dahi* şu niteliklere sahip olmalıdır:

> Mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimai inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek; yahut bu merhale eğer son yıllarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını hiç olmazsa bir seziş halinde düsturlaştırmak. Bu ikinci kaziyede de beynelmilel bir dereceye yükselebilmek, zira her millet esas inkişafında aynı içtimai merhaleleri geçtiğinden dolayı, bir milletin sanatkarı mevcudu, yahut geleceği ifade ederken beynelmilel bir mahiyet kesbedebilir ve ancak böyle beynelmileliyet onu dünya dahileri arasına sokabilir (*Resimli Ay*, Haziran 1929).

Klasik Marksist estetiğe uygun olarak sanatçının görevi, toplumun içinde bulunduğu aşamayı tespit etmek ve eğer o aşama bitmek üzereyse gelmekte olan aşamayı doğru sezerek, tüm bunları sanatında anlatmak ve aktarmaktır.

Kampanyaya ilk tepki *Ikdam* gazetesinin "Bize Göre" sütununda yazan Ahmet Haşim'den gelir. Haşim yazısında öncelikle "Verlen, Malarme, Sezan, Mane" gibi dahilerin dönemlerinde bir türlü anlaşamadıkları için nasıl acılar çektiğini anlatır ve eski zamanlarda yaşayan dahi sanatçıların sorununun bir türlü dehalarının ve sanatlarının ortalama zeka tarafından anlaşılamaması ve hor görülmesi olduğunu ileri sürer. Ardından günümüze gelir ve yeni anlayışa göre ise her sanatçının veya kendisini sanatçı zannedenin, kendisini dünyayı değiştirecek ya da yeni bir akım başlatacak yetenekte görmesinin en az eski dönemlerdeki kadar büyük yeni bir tehlike doğurduğundan söz eder. Yeni avangard modasının yetersiz sanatçı adaylarına bile içi boş ve haksız bir güven sağladığından yakınarak yazısını şu sözlerle bitirir:

> Acaba bu aldanış tarzı, herhangi bir kübist taslağını bir Pikasso ve herhangi bir sürrealist bozuntusunu bir Verlen yapacak mı? Böyle bir ümide ancak gülünebilir (*Ikdam*, Haziran 1929).

Ikdam'ın aynı sayısında şair Mehmet Emin'in 60. doğum yıldönümü dolayısıyla Adliye vekili Esat Mahmut'un verdiği ziyafet birinci sayfadan veriliyor ve bakanın yaptığı konuşmanın tam metni yine birinci sayfada yayımlanıyor. Yazıda, 'milliyetperver ve idealist önderler' olduklarının altı çizilerek, geçmişteki edebiyatçı ve fikir adamlarının önemleri vurgulanıyor. Kampanyanın ilk kısmına en sert tepki *Ikdam* sayfalarında Yakup Kadri'den gelir. Yakup Kadri *Ikdam*'ın ilk sayfasında yayımlanan mülakatında bir takım 'vatansızlar'ın ve 'ipten kazıktan kurtulmuşlar'ın nasıl da pervasızca ve salyalı dişleri ile kendileri de dahil olmak üzere bir takım edip ve şairlere utanmadan saldırdığını anlatır ve yazısını şöyle bitirir:

> Bu 'raté' yani hiçbir şeyde muvaffak olmayıp bir köşede kalmış şair bozuntularının işi gücü o devirde yetişmiş şöhret, ehliyet ve itibar sahibi edip ve şairler aleyhine ağza alınmaz derecede müstehcen bir takım sözler uydurup bunları vezne sokmaktan ibaretti. İşte bugün 'modern' geçinen bu mülevves klik, bu kadar eski ve bu kadar iğrenç bir an'anenin mukibi olmaktan başka bir sıfatı haiz bulunmuyor (*Ikdam*, Haziran 1929).

Dergi tepkilere rağmen kampanyayı Temmuz ayında Mehmet Emin'le sürdürür. Temmuz 1929 *Resimli Ay*'ında yayınlanan Putları Yıkıyoruz serisi 'Milli Şair'le devam eder ve bu kez tartışılan Mehmed Emin'e atfedilmiş olan *millilik* vasfıdır. "Putları Yıkıyoruz No: 2 Mehmed Emin Beyefendi" başlıklı yazının hemen yanında yer alan şairin fotoğrafı üzerine 'İptal' yazılı bir mühür basılmıştır. Yazıda 'millilik' tartışması iki kriterle ele alınır: birincisi dil meselesi, ikincisi de milli olmanın ayırt edici özelliği olarak ileri sürülen feodalite ve emperyalizme karşı alınması gereken tavır meselesidir.

Dil konusunda Mehmed Emin oldukça sert bir biçimde eleştirilir. Şairin Türkçe yazmadığı hatta ne Türkçe ne Osmanlıca olan uydurma, garip bir dilde yazdığı iddia edilir. Şairin kullandığı dilin hiçbir sınıf ve tabaka tarafından konuşulmadığı özellikle vurgulanır:

> Zira Arap, acem kelimeleri, Arap Acem terkipleri istimal etmemek, yalnız Türkçe kelimeler kullanmak Türkçe yazıyorum demek için kafi değildir. Mesela: *Hangi türktür gerdanına urgan kement urdurur* misrai Türkçe değildir. Sanki bu mısrai harbi umumi içinde bir Alman müstaşrıkı almanca olarak kaleme aldıktan sonra türkçeye tercüme etmiştir (*Resimli Ay*, Temmuz 1929).

Yazıda Mehmed Emin'in kullandığı dilin cümle yapısı bakımından da bozuk ve uydurma olduğu vurgulanır ve ne köylü, ne esnaf, ne tüccar, ne de kimse tarafından kullanılmadığının altı çizilir. Yazıda, milli bir dil oluşturulması sürecinde Mehmet Emin'in öncü şairler arasında yer aldığı, milli lisanın ilk edebî örneklerini verdiği için mazur görülebileceği iddiasına karşı tezler ileri sürülür:

> Ama diyeceksiniz ki, Emin Bey terkipsiz, temiz Türkçe ile yazmaya çalışan ilk şair olduğu ve bu hususta önünde hiçbir numune bulunmadığı için, gayet tabi olarak acemiliklere düşmüştür. Sakın böyle bir fikri ortaya atmayın. Zira Mehmed Emin beyden çok evvel, bugünkü Türkçeye çok yakın bir tarzda şiir yazan şairler vardı (*Resimli Ay*, Temmuz 1929).

Ardından geleneksel Türk halk şiirinden bazı örnekler verilerek 'milli şair'den çok daha önce bugün konuşulan Türkçe'ye yakın ve sadeleşmiş bir dil kullanan şairlerin varolduğunun altı çizilir.

Milli şair olmak için ileri sürülen diğer kriter, feodalizme ve emperyalizme karşı mücadele etmiş olma gerekliliği, dil meselesi kadar önemlidir ve neredeyse 'milli şair' olmanın olmazsa olmaz koşulu olarak ileri sürülür. Yazıya göre 'milli şairler', içinde bulundukları toplum millet haline geldiği zaman ortaya çıkarlar:

> Camiaların millet haline gelip milli şair yetiştirdikleri devir; derebeğlikle mücadele ettikleri, yahut Emperyalizme karşı kurtuluş kavgasını yaptıkları ve yahut da bu iki döğüşe birden girdikleri devirdir. Milli şair, bir zaman için olsun, bütün milletin alakadar olduğu, bu mücadeleyi gösteren şairdir. Rusların, Bulgarların, Hintlilerin, Almanların milli şairinde bu vasfı görürsünüz. Halbuki Mehmed Emin beyde bu vasfın zerresi yoktur (*Resimli Ay*, Temmuz 1929).

Ardından Mehmed Emin istibdada karşı yazı ve şiirleriyle direnen Tevfik Fikret ve Namık Kemal ile emperyalizme yazılarıyla hücum eden Ziya Paşa ve küçük bir şiiri son mücadelenin destanı olmuş Kemalettin Kamu ile karşılaştırılır. Bu örneklerle Mehmed Emin'in politik kifayetsizliğine ve mensup olduğu milletin büyük mücadelelerinin sesini duyuramadığına karar verilir.

Aynı sayıda "Baş Muharrir Diyor ki" köşesinde kampanya gerekçeleriyle açıklanıyor ve karşı çıkanlara cevap veriliyor. Köşede önce uzun uzun Abdülhak Hamid Bey'e yöneltilen eleştirilere tepki olarak müthiş bir hücuma maruz kalınacağının beklendiği, ancak birkaç yazar dışında hiç kimseden tepki alınmadığı belirtilir. Bu suskunluk ise eski neslin Hamid'i putlaştırma çabasına rağmen, gençliğin eski cemiyetin verdiği kıymetleri tanımamasına ve Hamid'e bir put gibi tapmamasına yorulur. Abdülhak Hamid'in gerektiği gibi savunulmaması derginin başlattığı kampanyanın doğru ve yerinde olduğunun ispatı olarak görülür. Yazı kampanyanın teorik arka planını özetleyerek sona erer:

> Biz maziye inanmıyoruz. Mazi denen şey bizi arkaya bağlayan kuvvettir. Biz ise arkaya bakmak bile istemiyoruz. Bizim gözümüz ileridedir. Bizim için bir saat evvelki an bile mazidir. Maziye hörmet eden milletler istikballeri ile meşgul olmayanlardır. Yeni neslin mümeyyiz vasfı maziyi tanımamasıdır. Biz mazimizle iftihar etmek istemiyoruz, yapacaklarımızla övünüyoruz. Gençliğin vazifesi maziye hörmet etmek değil, onu yıkmaktır. Zaten Abdülhak Hamit bey bizim bu hissimizden istiane edecek kadar zayıf, aciz ise o vakit mesele yoktur (*Resimli Ay*, Temmuz 1929).

Kampanyanın maksadını, anlamını ve teorik arka planını özetleyen bu satırlarla, Rus fütüristlerinin ve genel olarak dönemin avangard hareketlerinin yeni bir sanat yaratmak konusunda kendine güvenen bakışı ve eskiyi yıkmak ve geleneğin sıkıcı yükünden kurtulmak konusundaki aceleciliği arasındaki paralellik çarpıcıdır.

Kampanyanın ikinci ayağına çok daha sert tepkiler gelir. Bu bir ölçüde, Mehmet Emin'in 'milli şair' sıfatı ve Türk milliyetçiliği için simgesel anlamda Abdülhak Hamid'den daha önemli olmasıyla, bir ölçüde de kampanyanın iki aydır sürüyor ve bundan sonra da sürebilecek olmasının yarattığı tedirginlikle açıklanabilir. Kampanyaya karşı tepki yine *İkdam* gazetesi sütunlarında yer alır. İlk olarak 6 Temmuz'da Yusuf Ziya'nın göreli yumuşak üsluplu yazısı yayımlanır:

> Türk kelimesinin ancak tahkir için kullanıldığı bir devirde : 'Ben bir türküm, dinim, cinsim uludur!' diye kükreyen Mehmed Emin'in alnına battal damgası vurmak... Niçin? Bu iş sanatı sevenlerin, sanatı kıskananların değil, müzeleri yakan, heykelleri yıkan, şehirleri tarumar eden barbarların işidir. 'Putları Yıkıyoruz!' Bu serlevhanın altında, yarın kim bilir kimlerin çelenk bekleyen alnı, o kızıl battal damgasıyla kanayacak? Nankör çocuk... Putu kırıyorum derken pot kırdığının farkında mısın? (*İkdam*, 6 Temmuz 1929).

Ertesi günkü *İkdam*'da Hamdullah Suphi çok daha sert ve suçlayıcı bir yazı yazar. Yazıda öncelikle eski-yani tartışması acıklı bir hale sokularak eski kuşaklara nasıl da büyük bir haksızlık yapıldığı belirtilir. Abdülhak Hamid'e ve milliyet şairi Mehmet Emin'e yapılan saldırılar şiddetle kınar. Hamdullah Suphi giderek sertleşen yazısını, bir dinin putlarını yıkanların yerine kendi dinleri-

nin putlarını koyacaklarının muhakkak olduğunu ve koyulacak yeni putların 'Bolşevik dininin putları' olacağını vurgulayarak anti-komünist bir tona oturtur ve yazıyı şu saldırgan sözlerle bitirir:

> Memleketimizin harp günlerinde topraklarımız istila altında iken memleketin bütün delikanlıları harp cephelerine damarlarındaki kanı getirirken, vazife saatinde devlet bütçesinden iğfal ile aldıkları paralarla Bolşevik topraklarına kaçanlar, yani asker ve vatan kaçkınları, her kandan ziyade Türk kanına bulaşmış kızıl lokma ile beslenenler.... Karşımızdakiler kimdir? Bolşevik kapısının müseccel küpekleri! Putları kıranlar bunlardır (*Ikdam*, 7 Temmuz 1929).

Hamdullah Suphi'nin makalesinin yayımlandığı gün aynı zamanda bir grup genç, kampanyayı eleştirdiklerini ve tasvip etmediklerini belirtmek üzere *Resimli Ay* matbaasına giderler. Zekeriya Sertel anılarında bu olaydan söz eder. Gençlerin çok kızgın ve gürültülü bir biçimde geldiklerini, kendisinin de soğukkanlı bir biçimde onları konuşmaya ve karşılıklı argümanlarını ortaya koyup birbirleriyle tartışmaya ikna ettiğini anlatır. Bunun üzerine Nazım Hikmet söze karışır ve gençlere kendi derdini anlatmaya başlar. Nazım Hikmet gençlere bu davanın önemini anlatınca ikna olan gençler şairden bir de şiir okumasını rica ederler. Nazım Hikmet onların ricalarını yerine getirir ve gençler "güle oynaya ayrılırlar" (Sertel, 1968: 164). Oysa aynı haber ertesi gün *Ikdam*'da şu satırlarla yer alır:

> Birkaç aydan beri edebiyat maskesi altında memleketimizin belli başlı şöhret ve şahsiyetleri aleyhine gittikçe algın ve salgın bir tarzda vuku bulan malum tecavüzler, Darülfünun gençliğinin kalbinde bekleyen galeyanı hasıl etti. Bu milliyetperver gençler dün mahud gazete idarehanelerine giderek bunların sahiplerine layık oldukları dersi vermişler ve oradan matbaamıza gelerek muhabbetkarane bir tezahürde bulunmuşlardır. Bu gençler milli cephenin önünde hürmetle görmeye alıştıkları isimlere karşı yapılan çirkin ve pis tecavüzleri, bizzat bu tecavüz yuvaları olan mahud idarehanelerde şiddetle reddettikleri zaman bu gibi saniaların devamına asla razı olmayacaklarını ve malum yazıların mütemadiyen türk gençliğine mal edilmek istenmesinden müteessir olduklarını, bilakis hakiki ve milli türk gençliğinin bunlara düşman telakki edilmesi lazım geldiğini müheyyiç bir lisanla ifade etmişlerdir (*Ikdam*, 8 Temmuz 1929).

Ikdam'ın ertesi günkü sayısında da "Ocakta Dünkü İçtima, Türk Gençliği Vatan Mihrabına Sadıktır" başlığıyla verilen yazıda Türk Ocakları'nda toplanan gençlerin heyecanlı ve milliyetçi nutuklarla putları yıkmak isteyenleri tel'in ettikleri anlatılır.

> Türk gençliği ecnebi kapılarına uşak yapanların peşinden yürüyemez, Türk gençliğinin putları Türk vatanının putlarıdır. Bunlar bizim hissimiz ve kalbimizdir, onlara

> uzatılan her mütecaviz eli ve kalemi kırmak bizim borcumuzdur. Vatansız efendiler! Sevgililerimize tecavüz cesaretini bir daha göstermeyiniz. İcabederse daha müessir surette görürüz ki Türk vatanının sevdiği adamlar vatansızların tecavüzlerine uğrayacak kadar yalnız değildirler (*İkdam*, 9 Temmuz 1929).

Tüm bu tartışmalar sürerken, Yakup Kadri, hem daha önceki "saman ekmeği yiyen nesil" tartışmasından, hem de "Putları Yıkıyoruz" tartışmasından duyduğu rahatsızlıkla tartışmaya katılır ve sırayla *İkdam* gazetesinde gençliğe hitabelerini yazar. İlk hitabede, yapılan tartışmaların temel sebebinin, fazla içe dönük bir dünya kurulması ve olaylara çok dar ve sadece kendini merkeze alan bir şekilde bakılması olduğunu ileri sürer ve hitabeyi şöyle bitirir:

> Benliğinizin dar ve katı çemberi içinde sıkışıp kalmak tehlikesinden kendinizi kurtarınız; madem ki gençlik denen mukaddes yol sizi sürekli dalgalar halinde hep öne doğru itiyor, engine çıkınız, engine! (*İkdam*, 18 Temmuz 1929).

Bu ilk hitabenin beklediği etkiyi yaratmadığını düşünen Yakup Kadri hemen arkasından gençliğe ikinci hitabesini yazar. Bu hitabede de hem gençlerle 'hasbıhal etmek' hem de onlara vatanın gerçek ihtiyaçlarını anlatmak ve kabul ettirmek çabası bir arada gider. Gençlere her hareketlerini vatanın şerefi ve saadeti için düşünerek yapmaları gerektiğini hatırlatır ve vatanın kendisini bir an önce başka vatanlar derecesine yükseltecek isimsiz kolları beklediğini vurgular. Bir hafta sonra Yine *İkdam*'da yazdığı üçüncü hitabede ise bugüne kadar çok kereler yanlış tanımlanmış *hürriyet* sözcüğünün ona göre doğru olan tanımını verir. Bu tanım oldukça otoriteryen olmasının ve hürriyetin içeriğini sınırlayıcı bir biçimde tarif etmesinin yanında, hürriyete samimiyet ve içtenlikle ancak kendi neslinin sahip çıkacağı iddiasını da içerir:

> Bizim hürriyetimiz fevkinde milletin istiklali var, bu istiklalin ise ancak sıkı bir inzibattan doğduğuna şüphe yoktur. Bütün muasır milletler her şeyden evvel bu inzibatın teminine çalışıyor. Hem millet bu hakikate uzun ve acılı tecrübelerden sonra vasıl oldu. Bundan yüz otuz altı sene evvel satırı mutassıl harekette olan bir darağacı önünde zavallı Madame Rolland'ın 'Ey hürriyet senin namına ne günahlar işleniyor!' sözü bu büyük hakikatın ilk ifadesi idi.... Onun için size derim ki bu memlekette hürriyete herhangi bir zümre hiyanet edebilir, yalnız biz edemeyiz. Zira biz bu nura zencirbent esirleri gibi, yüzü koyun, dizimiz ve dirseklerimiz üstünde sürüne sürüne vasıl olduk; bize dikkatle bakacak olursanız, vücudumuzda hala şerha şerha kanayan yerler göreceksiniz. Onlar bizim nişanlarımızdır, bırakın kurumasınlar, bırakın solmasınlar! (*İkdam*, Temmuz 1929).

Bu retorik dolu gençliğe hitabelerin sonuncusu, Gazi Mustafa Kemal'in İstanbul'u ziyaretinin başlayacağı güne denk getirildi ve Yakup Kadri hitabelerine derin bir şef övgüsüyle sona vermiş oldu. Son hitabede böyle bir ilahi kıla-

vuzun, böyle bir Artemis'in arkasında yürüdükleri için Türk gençliğinin ne kadar şanslı olduğunu, sağa sola hiç bakmadan bu rehberin ardında adeta uçarak yürümeye devam etmek gerektiğini anlatır.

Ağustos ayına gelindiğinde *Resimli Ay* dergisi ikinci sayfadan Sadri Ertem imzalı bir yazı yayımlar. Bu yazının yanında Yakup Kadri'nin ve Hamdullah Suphi'nin fotoğrafları ters çevrilmiş olarak ve yırtılıp tekrar yapıştırılmış izlenimi verecek şekilde basılmıştır. Yakup Kadri'nin fotoğrafının altında "Son edebî münakaşalardan sonra gaflarıyle, tahkir ve küfürleriyle kendi kendini deviren mini mini sahte putçuk Yakup Kadri Bey" yazarken, Hamdullah Suphi'nin fotoğrafının altında "Son günlerde hatalı ve acemice hareketleriyle kendi kendini kırıp deviren ve bu suretle bizim vazifemizi kolaylaştırarak kendisiyle ayrıca meşgul olmaya imkân bırakmayan mini mini sahte putçuk Hamdullah Suphi Bey" yazmaktadır. Yazıda genel olarak putlara tapanların ve kendilerini put sanmanların kampanya etrafında kopardıkları gürültü ve gençliği provoke etme çabaları eleştirilir. Ancak Sadri Ertem'e göre bu çabalar, gösterenlerin kendi aleyhlerine dönmüş ve foyalarını ortaya çıkarmıştır. Çünkü derginin niyeti edebî bir tartışma başlatmak ve Türk edebiyatının estetik kriterlerini tartışmaya açmaktır. Oysa Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri kampanyada belirtilen iddialara cevap vermek yerine aşağılama, küfür ve karalama dolu cevaplar yazmışlardır. Ertem onları Hamid'in dahiliğini, Mehmed Emin'in de milli şairliğini ispata davet eder. Yazı Yakup Kadri'nin yeni lisan konusundaki tutarsızlığını ifşa eden uzun bir alıntıyla devam eder. Hamdullah Suphi'nin tutarsızlığının ise Servet-i Fünun'da 'avam şairi' dediği Mehmed Emin'i savunması olduğu belirtilir. Yazı şöyle sona erer:

> Bizler edebiyattan bahsettik. Bazı gürültüler oldu, geçti gitti. Muayyen fikirler söyledik, şimdi tekrar edebiyat bahsine dönebiliriz (*Resimli Ay*, Ağustos 1929).

Aynı sayıda "Putları Niçin Yıkıyoruz?" başlıklı imzasız yazıda kampanyanın gerekçeleri anlatılır. Yazıya göre toplumlar fikirler ve yeni cereyanlarla gelişir ve ilerler. Putlar eski fikirleri dondurup sakladığı ve bu fikirlerin sabitlenmesine sebep olduğu için yeni fikirlerin gelişmesine engel olurlar. Yazı işte bu yüzden ilerleme için putların yıkılması gerektiğini belirtir. Şu soruyla devam edilir; o halde bu feryat, bu gürültü niçin? Yeniliğin savunucusu olması gereken gençliğin eskiyi savunmaya nasıl kışkırtıldığı sorulur. Bunun cevabı olarak da Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri'nin kendi saltanatlarının da yıkılacağından korkmaları ve Türk Ocağı'nın içinde Mehmed Emin'in yanında saltanat kurmuş birkaç milliyet tüccarının varlığı gösterilir.

"Baş Muharririniz Diyor ki" köşesinde ise Hamdullah Suphi'nin komünizm yapma ithamına cevaben, bunun çok çirkin bir demagoji olduğu, eski ile yeninin mücadelesinin bu tür saptırmalarla örtülemeyeceği söylenir. Bu tartışma-

nın amacının, meseleye 'siyasi' şekil vererek özgür tartışma ortamını yok etmek ve nümayiş ve gürültü ile fikri boğmak olduğu ileri sürülür. Bu kışkırtıcılığın arkasında yatan sebep ise, itiraz edenlerin kendi saltanatlarını tehlikede görmeleridir. Yazıya şu cümlelerle son verilir:

> Zaten bütün gürültülerin asıl menbaı budur. Edebiyat vadisinde saltanat sürenler saltanatlarının yıkılmasına tahammül edemezler. Fakat hiç olmazsa gençleri iğfal ederek yanlış yola sürüklemesinler ve gülünç mevkilere düşürmesinler (*Resimli Ay*, Ağustos 1929).

Sonuç yerine

Yüzyıl başı avangardı ve iki savaş arası dönemin radikal öncü sanatsal arayışları, kültürel ürünler tamamen piyasa koşullarına tâbi olmadan önce gerçekleştirilmiş son çabalardı. Bu çabaları anlamlı kılan şey, sadece, dil ve biçim konusunda gösterdikleri olağanüstü hassasiyet, yerleşik sanatsal geleneklere cesurca karşı çıkışları ve kendi kişisel seslerini aramaları değildi. Bu çabaları anlamlı kılan şey, tahakküm ve sömürü ilişkileri ve sanatsal formlar arasındaki bağlar üzerine düşünmeleri, sanatın demokratikleştirilmesi ve elit ayrıcalığı olmaktan çıkarılması ve kolektif bir mutluluk arayışına uygun ve aslında ezilenlerin yanında ve onlarla beraber bir estetik geliştirme çabasıydı. Benjamin'in deyişiyle, "şiirsel politika, bir başka deyişle sarhoşluğun gücünü devrime kazanmaya çalışmak". Onları, 1945 sonrasının toplumdaki hâkim iktidar merkezleriyle çok daha *uyumlu* bir ilişki sergileyen 'yüksek' modernizminden ayıran şey, tam da buydu (Harvey, 1997: 50).

"Putları Yıkıyoruz" kampanyasına dönüp baktığımızda ilk göze çarpan şey de bu çaba. Abdülhak Hamid ve Mehmet Emin dönemin ikonları olarak, dahilikleri ve milli şairlikleri eleştiri dışı bırakılmış, dolayısıyla mutlaklaştırılmış iki önemli figür. Onlara karşı gerçekleştirilen bu kampanyada dil, sanatsal biçimler ama en önemlisi verili sanatsal yargılar tartışıldı ve köklü biçimde eleştirildi. Ama daha önemlisi, Türk edebiyatında görmek için daha geç bir tarihi bekleyeceğimiz edebî yaratıcılığın kuramsal ipuçları verilmiş oldu. Türk edebiyatında hâkim paradigmanın 1950'lere kadar *Batılılaşma* olduğu ve bu bağlamda tartışılan temel konunun ne kadar özgün ne kadar Batılı bir toplum olduğumuz, hangi Batılılaşmanın daha doğru olduğu gibi bir tespit haklı olarak yapılmıştı (Moran, 1999: 19). Sanatsal örneklerine 1940'larda rastlayacağımız, Batılılaşma paradigmasının dışında "küçük adamın hikâyesi", "kent yoksullarının ve köylülerin hikâyesi" gibi temaların erken bir nüvesini bu tartışmada görebiliriz. 'Geç' modernleşme deneyimini yaşayan birçok ülkeye benzer bir biçimde modernleşme sürecinin ne kadar yerel ve otantik ne kadar da dışarıdan gelen ve 'yabancı' yapılar ve değerler sistemiyle gerçekleştiği, tartışmanın

esas belirleyici noktasını oluşturdu. Kampanya çok erken bir tarihte, edebiyata 'Doğu-Batı' ve Batılılaşma meselesinden değil, toplumsal yapının kendi dönüşümleri, örneğin feodalizmin tasfiyesi ve bunun sanatsal olarak nasıl temsil edileceği gibi bir temel mesele etrafında fikir yürüterek bakar. Neredeyse tamamen tek parti rejiminin etkisi altında olması beklenen bir dönemde, yaygın kabullere karşı kendi özgün gündemini yaratan bir tartışmayı başlatmış olmak şaşırtıcı bir başarıdır.

Kampanyanın gösterdiği bir başka önemli yan, kampanyayı başlatan ve başını Nazım Hikmet'in çektiği 'yenilikçi' tarafın, hem de o cenaha tepki gösteren 'gelenekçilerin' tamamının, aslında esas olarak Türkiye dışında cereyan eden edebî tartışmaları dikkatle takip ettikleri meselesidir. Burada altı çizilmesi gereken nokta sadece avangardı ve yenilikçiliği destekleyen Nazım Hikmet'in ve Peyami Safa'nın değil, Yakup Kadri'den Ahmet Haşim'e avangardı onaylamayan cenahın da konuyla ilgili ciddi bir birikimi olduğudur (Ayvazoğlu, 1998: 168). İki taraf da avangardın temel derdini ve ruhunu eşit olarak bilmektedirler ve iyi bildikleri için farklı sanatsal ve politik tercihleri dolayısıyla olumlamakta ya da olumsuzlamaktadırlar. Tartışmadaki temel argümanların neredeyse her zaman dünya edebiyat ve sanat ortamlarındaki benzer tartışmalarla bağlantılandırılarak kurulması, Türkiye'de dönemin kültür hayatının otarşikliğiyle ilgili kesin yargılara varmayı güçleştiriyor.

Ama belki de en önemlisi, avangardın kaderi ya da kampanyanın ne kadar avangard kabul edilebileceğiyle ilgili 'teknik' tartışma bir yana, yüzyıl başında daha çok avangard sanat akımlarında görülen bir duyarlılığın, Türk edebiyatında eş zamanlı olarak benzer bir tepkiye yol açmasıdır. 1920'lerin kültürel iklimini, bir tarihsel gecikmişlik duygusu ve temelini Gökalp'ten alan bir 'hars ve medeniyet' tartışması yani Batılılaşmanın sınırı tartışması karakterize eder. Osmanlı kültürel geleneğinin özellikle edebiyatta yeni ve Batılı biçim ve türler uğruna terk edilmesi, Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet edebiyatçılarını yeni yeni öğrenmeye çalışan ergenlere dönüştürmüştür (Koçak, 2001: 372). Ancak unutmamak gerekir ki bu 'ergenler', Servet-i Fünun zamanından beri Avrupa metropolleriyle benzer tartışmaları, içlerindeki gecikmişlik duygusunu koruyarak ama *eş zamanlı* olarak yürütmüşlerdir. Kampanya etrafında süren teorik tartışma, modern kapitalizmin gelişmesiyle ve bu gelişimin hayatın her alanındaki 'geleneği' tahrip etmesiyle birlikte, bu tahribatta özgürleştirici bir yan gören eğilimin aynı anda var olduğunu gösteriyor. Bu eğilim modern kapitalizmin tahakküm ve sömürü ilişkilerine karşı durmaktan vazgeçmez; onu muhafazakârlıktan ayıran şey, kaybedilene övgü düzmek ve ağıt yakmaktan şiddetle uzak durmasıdır. Bu eğilim, bozulduğu iddia edilen geleneğin içerdiği hiyerarşik ilişkileri, kaybedilen baba evinin ezen yapısını ve kültürel ürünlerin aslında muktedirlerin hikâyesini anlattığını bilir. "Geleceğin ancak seçilen ve kurtarılan bir geçmişle özgürleşeceğini" belirtecek kadar nüanslı mıdır? (Gür-

bilek, 1987: 102). Hayır belki o kadar nüanslı değildir. Ama bu kadar erken bir tarihte, sanatsal üretim ve estetik kriterlerin milli hamaset ve dahilik retoriğiyle belirlenmesine karşı çıkmak ve onların etrafında yaratılan gizemi bozmak ve peçelerini indirmek hiç de az şey değildir.

KAYNAKÇA

Alper, Emin (1995) "Eisenstein sineması", *Görüntü*, no. 3

Avrich, Paul (1192) *Rus Devriminde Anarşistler*, Metis Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (1998) *Peyami*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Benjamin, Walter (1995) *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, Nurdan (1987) "Parçalanmış zamanın akışında", *Defter*, Ekim-Kasım, no. 1.

Harvey, David (1997) *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul.

Hilav, Selahattin (1993) *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Koçak, Orhan (1988) "Proletkult", *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, cilt. 3, İstanbul.

Koçak, Orhan (2001) "1920'lerden 1970'lere kültür politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, cilt 2: *Kemalizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Marx, Karl (1976) *Komünist Manifesto*, çev. Mümtaz Yavuz, Evren Yayınları, İstanbul.

Mayakovski, Vladimir (1995) "Film ve Tiyatro, 1913-1927", *Görüntü*, no. 3.

Oktay, Ahmet (1993) *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sertel, Sabiha (1969) *Roman Gibi*, Ant Yayınları, İstanbul.

Sertel, Zekeriya (1968) *Hatırladıklarım*, Ant Yayınları, İstanbul.

Sülker, Kemal (1968) *Nazım Hikmet'in Polemikleri*, Ant Yayınları, İstanbul.

Troçki, Leon (1989) *Edebiyat ve Devrim*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Dergiler ve gazeteler

Resimli Ay, Kanunuevvel 1929, Mart 1929, Nisan 1929, Mayıs 1929, Haziran 1929, Temmuz 1929, Ağustos 1929.

Hareket, Mayıs 1929, Haziran 1929.

Milliyet, Mayıs 1929, Haziran 1929.

İkdam, Temmuz 1929.

Magazin içerikli dergilerde Amerikan imgesinin inşası: Başka bir modernleşme*

*Umut Yıldırım***

> İyi seçilmiş Amerikan kitap ve mecmualarının daha büyük sayılarda bulundurulması esaslı bir ihtiyacı karşılayacaktır. Amerikan romanları, milli bir vasıf olan yeni bilgi ve fikirleri aksettirmek veya bazı hallerde yaratmak açısından faydalıdır. Her ne kadar kitap ve mecmualarda ileri sürülen bütün fikirler, Amerika'da bile faydalı sayılmasa da, sağlam bir camiada iyi fikirler, kötülere her zaman galebe çalar... Kitap ve mecmuaların muhteviyatından bir çok Türk yayınları da istifade edebilir.
>
> Thornburg Raporu, akt. Avcıoğlu, 1971, s. 384.

5 Nisan 1946 tarihinde 16 ay önce vefat etmiş olan Washington büyükelçisi Münir Ertegün'ün naaşını taşıma bahanesiyle Kabataş'a demir atan Amerikan Missouri Zırhlısı, beraberinde Amerikan kültürel repertuarından türeyen yeni bir yaşam biçimini de getiriyordu. İstanbul Belediyesi, Missouri'nin gelişini takiben, Ankara'dan gelen talimatları izleyerek neredeyse histerik sayılabilecek bir karşılama töreni hazırlamaya koyulur. Kabataş limanını çevreleyen mahalleler temizlenip boyanmakla kalmaz, Amerikan askerlerinin ulaşımdan "genelev hizmetleri"ne kadar bir çok alanda para ödememesi kararlaştırılır. Kız Kulesi ve çeşitli camilerin minareleri "Welcome Missouri" ibareli mahyalarla donatılırken, Taksim'i çevreleyen mahalleler Missouri'yi aydınlatan sisteme destek olabilmek adına elektrik kesintisine maruz kalır. Dönemin İstanbul Valisi Lütfü Kırdar, Taksim Belediye Gazinosu'nda düzenlenecek töreni ani bir emirle Dolmabahçe Sarayı'na aktarır. Ankara "Hür Dünya"nın askerlerini "ihtişam"larına yakışacak bir mekânda karşılamaya kararlıdır. Kimilerine göre, bu tutum "İstanbul gibi binlerce yıllık geçmişe sahip bir medeniyeti dört yüzyıllık garip

(*) Bu yazıya katkılarından dolayı hocam Asım Karaömerlioğlu'na ve gerek önerdiği kaynaklar sebebiyle, gerekse de popüler kültür konusuyla ilgili tavsiyelerinden dolayı Bahadır Mahmudoğlu'na teşekkür ederim.

(**) Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü; Koç Üniversitesi, Tarih Bölümü.

bir medeniyet karşısında gülünç duruma düşürürken" (Üstün, 1969: 8), Cumhurbaşkanı İnönü'ye göre ise Amerikan gemileri ne kadar yakınımızdaysa durumumuz o kadar hayırlıdır (akt. Oran, 2002: 493).

Bu yazı, 1946 yılını takip eden on beş yıllık dönemde Türkiye'de resmî ideolojinin Amerikan imgesinin kültürel inşasıyla ilişkisini ve bunun topluma sunuluş şeklini, büyük ölçüde Amerikan orijinallerden çevrilmiş yazıları kapsayan *Aile*, *Bütün Dünya*, *Hayat*, *Resimli Hayat*, ve *Seksoloji* gibi magazin içerikli dergilere yansıdığı ölçüde aktarınayı hedeflemektedir. Çalışma, magazin içerikli basının eleştirel bir okumasının belli bir dönemin popüler kültürüyle ilgili önemli ipuçları sunacağı yolundaki tezi savunur. Bu noktada, bu çalışmada sunulduğu şekliyle, kültür, popüler kültür ve magazin içerikli basın kavramlarını tarif ederek başlamak faydalı olacaktır.

Kültür, popüler kültür ve magazin içerikli basın üzerine

Kültür ve popüler kültür kavramlarının tarifleriyle ilgili en temel sorun söz konusu kavramların çok anlamlı yapılarıyla ilişkilidir. En genel kullanımıyla kültür, zihnin gelişkin bir durumunu, bu gelişme sürecini ve bu sürecin araçlarını ifade eder (Williams, 1993: 9). Bu yaklaşım, kültüre evrensel olduğu iddia edilen bir estetik değerler sistemini "bilgilendiren bir tin" rolünü atfederek, kültürü toplumsal yaşamın belli bir alanına hapseder. Diğer bir deyişle, ancak sanatsal ve entelektüel etkinliklerin bilgisini ve hazzını alan eğitimli gruplar "kültürlü"dür. Bu seçkinci tutum söz konusu alan dışında kalan pratikleri değersiz, düzeysiz ve düşük tanımlaması sebebiyle indirgemecidir. Kültürün en bütünlüklü tarifi, çeşitli yaklaşımların birbirine eklemlenmesiyle mümkün olabilir. Öncelikle, kültür bir bilgilendirme sistemi olmasından öte bir anlamlandırma sistemidir ve farklı toplumsal grupların "yaşam biçimlerinin tümü"nü ele alır (*agy.*: 9-10). Bu tür bir yaklaşım, evrensel ve doğru olan tek bir yaşam tarzının olduğu şeklindeki modernist savın temellerini sarsarak, çoğul anlamda kültürlerden söz edilmesine olanak tanır. Öte yandan, kültürlerin sanatsal, entelektüel ya da gündelik yaşam ile ilgili üretiliş biçimlerinin barındırdığı farklı iktidar, mücadele ve uzlaşma ilişkileri göz önünde bulundurulmadır.[1] Kültür kavramı-

1 Kültür alanındaki iktidar ilişkilerine yoğunlaşan çalışmaların durumu ele alış biçimleri farklılıklar gösterir. Klasik Marksist yaklaşım, kültürel metinleri ve pratikleri toplumun ekonomik altyapısındaki üretim ilişkilerinin üstyapıya bir yansıması olarak kavramsallaştırarak, kültürel egemenlik ve mücadele ilişkisini üretimin maddi koşulları üzerinden açıklar (Marx-Engels, 1992). Marx'ın ölümünden sonra Engels ekonomik ve kültürel alanlar arasındaki ilişkinin salt ekonomik yapıyla açıklanamayacağını vurgular. Üst yapının kurumlarının, aktörlerinin ve "hatta geleneğin" günlük yaşamın üretimini etkileyebileceğini belirten Engels'e göre, kültürün en önemli belirleyicisi yine de üretim ilişkileridir (akt. Storey, 2001: 82-84). Bu tutum daha sonraki dönemlerde Frankfurt Okulu ve yeni-Althusserciler tarafından esnetilir ve kültür endüstrisinin ya da devletin ideolojik "koşullandırmalarının" kültür alanındaki iktidar ilişkilerini dönüştürmesi üzerinde durulur. Gramsci'yi takip eden perspektif ileride tartışılacağı gibi, devletin kültür politikalarının ya da kültür endüstrisinin ürettiği metaların muhatabı olan bireylere aktif bir

nı bu şekilde tanımlayan bir bakış açısı popüler olan kültürel söylem ve pratiklere meşruiyet vermesi açısından anlamlıdır.

"Popüler" ve "kültür" gibi iki çok anlamlı kavramdan oluşan popüler kültür kavramının net bir tarifini vermek söz konusu değildir. Öncelikle, popülerin tarifi sorunludur. Bazılarına göre, popüler kavramı halkın[2] kendisi için ürettiği maddi ve simgesel söylem ve eylemleri içerir. Bu bağlamda, popüler olan anonimdir, otantiktir ve kâr amacı gütmez. Bu önerme popüler kültürü folk kültürü olarak tarif ederek, onun kitle kültürü olarak da adlandırılan kapitalist pazar kültüründen farklılığını vurgular (Bennett, 1980: 27).[3] Popüleri "çoğunluk tarafından sevilen" ya da "çoğunluğun desteğini kazanmak için" üretilen söylem ve pratikler (Williams, 1983: 87) olarak tartışan popülerin "ticari" tanımı (Hall, 1981: 234), popüler kültürün kapitalist üretim ve tüketim ile olan ilişkisi üzerine yoğunlaşır. Bu yaklaşımı paylaşanların bir kısmı, popüler kültürün kapitalizmin kitle kültürüyle olan ilişkisini olumsuz bir bakış açısıyla ele alır. Bu görüşe göre, popüler kültür, özel mülkiyet ilişkilerinin ezici gücünü ve ticari başarıyı özgürleştirici propagandalar kılıfında sunarak sahte bilinçler yaratır.[4] Bu anlamda, popüler kültür kapitalist umutlar, öğütler, tatminler sunarak egemen güçlerin ideolojisini zımnen destekler ve halka tek tip bir yaşam biçimini endoktrine ederek, halkı "yanlış yola" sürükler (Adorno ve Horkheimer, 1979: 120-121).

Yukarıdaki yaklaşım şu soruyu beraberinde getiriyor. Halk, devletin kurumları ve kültür endüstrisi tarafından üretilen ve dağıtılan metaları sorgulamadan yutan "kültürel ahmaklar"dan mı oluşur? Gramsci'nin izinde olanların perspektifine göre, popüler kültür hatları net olarak belirlenmiş bir egemen ve bağımlı gruplar ilişkisi üzerinden anlaşılamaz. Egemen kültür iktidara sahip olamayan grupların kültürü üzerinde tahakküm kurma amacını gütmekten ziyade, muhatap aldığı sosyal grup ve sınıfların kültürlerine eklemlenmeye çalışır ve söz konusu kültürlere sızmayı becerebildiği ölçüde egemenliğini güçlendirir. Bu sava göre, kültürel metaların ve simgelerin tüketicisi egemen ideolojiye direnebilme yetisine sahiptir. Popüler kültür bir boyun eğme ve direnme alanı-

---

rol atfeder ve kültürel alanı hegemonya teorisi aracılığıyla tarif eder. Liberal ve post modernist çalışmalar ise kültürü ekonomiden özerk bir alan olarak algılar ve iktidarı, kültürel metaları yeniden anlamlandıran bireye devreder.

2 Popüler kültür çalışmalarında "halk"ın kimlerden oluştuğu konusunda da bir uzlaşma yoktur. Halk kavramı nüfusun eğitimsiz çoğunluğunu (Leavisçilik) ya da emekçi kesimi olan işçi sınıfını (Hoggart, 1957) temsil edebilir. Ancak, halk kavramının toplumun tek bir grubunu ya da tümünü temsil ettiğini önermek indirgemeci bir yaklaşımın sonucudur. Toplumdaki iktidar gruplarından farklı olan, egemenlik odakları karşısında birleşebilmeyi sağlayacak gizli bir gücü taşıyan ve kendi içlerinde de farklılıklar gösteren sosyal gruplardan (sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk) bahsetmek daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır (Bennett, 1999: 71).

3 Folk kültürü ile kapitalist ideolojinin karşılaşmasının yarattığı çeşitli durumların bir tartışması için bkz. (Erdoğan, 1999: 41-44).

4 Karl Marx ve Frederick Engels'in *Alman İdeoloji*'sinde ifadesini bulan sahte-bilinç kavramı daha sonraları Frankfurt Okulu çevrelerinde, özellikle Herbert Marcuse'nin *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Society (1992)* isimli çalışmasında popüler kültür bağlamında detaylıca tartışılır.

dır (Hall, 1981: 239). Bu yaklaşım, ekonomik ve siyasal iktidardan yoksun grupların bu güce sahip gruplarla direniş bağlamında eşit koşullara sahip olduğu şeklindeki varsayıma yaslandığı ölçüde fazla iyimserdir.

Liberal-çoğulcu bir bakış açısını temsil eden John Fiske söz konusu iyimserliği paylaşır. Fiske'ye göre, sosyal gruplar kültür endüstrisinin ürünlerini kullanarak ve metinlerini okuyarak kendi anlamlarını geliştirirler ve bu sebeple kitle kültürünün tahakküm kurma ve tek bir insan tipi yaratma çabası anlamını yitirir. Bu bağlamda, popüler kültür egemenlerin ideolojisini yansıtan kitle kültüründen farklı bir eksene oturarak, tahakkümü kendilerince kırmaya çalışan farklı sosyal grupların maddi ve sembolik direniş biçimlerini ifade eder (Fiske, 1999: 59-64). Bu tür bir yaklaşım, çeşitli sosyal grupların mücadele, direnme ya da uzlaşma süreçlerini bu gruplara etken bir rol vererek açıklaması sebebiyle değerli olsa da, önemli bir risk taşır. Fiske'nin kapitalist kültürün eleştirisini bireysel direnişe çok büyük bir vurgu yaparak açıklaması direnişin tabana yayılma potansiyelini hafife alır gibidir.

Popüler kültür üzerine çalışan araştırmacıların büyük çoğunluğu popüler kültürün ne olduğunu, amacını ve işlevini tanımlarken farklı görüşlere sahip olsalar da, ortak bir paydada birleşirler: Pazarın, devlet ve sermayeden destek alarak, kitlelerin tüketimine sunduğu metalar ataerkil ve kapitalist ideolojilerin taşıyıcılarıdır.[5] Bu çalışmanın konusu itibariyle, magazin içerikli basın ele alındığında, "doğallaştırılarak" gizlenen söz konusu ideolojik çelmelerin takibi, iktidarın söylemsel inşasını ortaya çıkarır. Diğer bir deyişle, iktidar bloğu, söylemini doğalmışçasına ve üretimi görünmez bir şekilde inşa ederek, magazin içerikli yazılardaki mesajların ideolojik arka planını gizler. "Gerçek" diye sunulan, gerçeğin toplumsal tabandan soyutlanmış bir temsiline dönüşür (Abercrombie, Lash, Longhurst, 1999[1992]: 409-426). Magazin içerikli basın gerek sohbet köşeleri, gerekse de moda, cinsellik, eğlence, seyahat gibi gündelik yaşama dair konuları aracılığıyla, egemen kültürün doğrudan ideolojik savunuculuğunu üstlenmekten ziyade, egemen kültürün "gerçeğini" yeniden üreterek sunar okuyucularına. "Halk"a sunulan "gerçek"ler üst-gelir grubu mensubu yazarların ya da yayıncıların desteklediği gerçeklerdir. Bu bağlamda, magazin içerikli basının "incir çekirdeğini doldurmayacak", "değersiz", "bayağı" yazılarla dolu olduğu şeklindeki seçkinci önerme de değerini yitirir. Magazin içerikli basın egemen ideolojilerin gündelik yaşama sızmalarına veya farklı gruplardan direniş görmelerine araç olması sebebiyle politiktir.

---

5 O halde, okur, izleyici veya dinleyicinin üretim sürecine katkısı yok mudur? İngiliz örneği üzerine çalışan John Whale'e göre, "basının biçemi ve doğası son zamanlarda herhangi biri tarafından değil, okurlar tarafından belirlenir. Öyle ki İngiltere'de ulusal gazetelerin popüler ve seçkin olmak üzere iki gruba ayrılmasının sebebi, İngiliz yaşam biçiminde buna benzer bir farklılık göstermesidir" (akt. Sparks, 1999: 443). Öte yandan, Richard Hoggart (1957) ve Curran (1986) gibi araştırmacılar, popüler basının kamusal çoğunluğun genelinin beklentilerini karşılamadığını ya da reklam endüstrisi aracılığıyla bu beklentileri saptırdığını ispatlamıştır.

Dönemin magazin içerikli dergileri üzerine

Gündelik yaşama dair konuların dergilerde sunulması Ikinci Dünya Savaşı'ndan çok öncelere dayanan bir geçmişe sahiptir.[6] Tek-parti rejimi sırasında Ahmet Ihsan tarafından yayınlanan *Uyanış* veya Ahmet Cevat tarafından yayınlanan *Muhit* gibi dergiler Cumhuriyet rejimini, ulusçu ideolojiyi, Ebedi ve Milli şeflik sistemini gözeten siyaset ve fikir yazılarının yanı sıra, magazin yazıları ve haberlerine de yer vermeye başlar. Zekeriya Sertel tarafından 1924 yılında çıkarılan *Resimli Ay*, muhalif karakterinin yanı sıra, okuma yazma oranının düşük olduğu söz konusu yıllarda, görsel öğelere daha çok yer vermeye başlar ve ayrı bir dünya sunar. Sedat Simavi'nin *Yedigün*'ü ise yeni bir dönemi başlatır. Dönemin ünlü yazarlarının sohbetleri, tefrika romanları, röportajları, mono renk kullanılarak basılan bol sayıda fotoğraf ve okuyucuyu yakalamaya yönelik yazı başlıkları eşliğinde sunulur. Ahmet Oktay'ın belirtmiş olduğu gibi, dönemin magazin içerikli dergileri eğiticilik ve aydınlatıcılık misyonu çerçevesinde tek parti rejimini doğrudan desteklemiş, ilerleme ve kalkınmayı teknolojik gelişme ve sanayileşme üzerinden tarif eden bir modernleşme perspektifini savunmuş, kadınlara açılmaya başlamış ve bütün bu durumlarla ilgili sorunları popüler bir dil aracılığıyla okurlarına sunmuştur (Oktay, 1994: 52-76).

Ikinci Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde yayınlanmaya başlanan magazin içerikli dergiler, bir önceki dönemin dergilerinin içerik ve görselliklerinden büyük ölçüde beslenmiştir. Ancak global ekonomik ve politik konjonktür beraberinde farklı bir retorik getirir. Marshall Planı'nı ve DP'nin iktidara gelmesini takip eden dönem, Amerikan dergilerinin Türk versiyonlarının yayınlanmasına denk düşer. *Reader's Digest*'in Türkiye edisyonu olan *Bütün Dünya*, Türk *Time*'ı olarak adlandırılabilecek *Akis*[7] ve Amerikan *Life* dergisine tekabül eden *Hayat*, Amerika'yı şehirli orta sınıfların evlerine sokmaya başlar. *Aile* ve *Seksoloji* aracılığıyla kadının özel yaşamıyla ilgili konular Amerikan örneğine başvurularak okuyucuya aktarılmaya başlanır. Dönemin *Aile*, *Bütün Dünya*, *Hayat ve Resimli Hayat* gibi magazin içerikli dergileri Amerikan örneğini, "güvenilirliğini" Amerikalı olmaktan alan muhabirler aracılığıyla aktarır.[8] Cinsellikten politikaya kadar çeşitli alanlar üzerine yazılan ve çoğunlukla Amerikan kaynaklı olan çeviri yazıları bir önceki döneme kıyasla daha farklı bir modernleşme anlayışının taşıyıcılığını yapmaktadır. Dergilerin Türk muhabirleri çeviri yazılardaki Amerikan inşasını destekleyecek bir tutum içerisindedir.

---

6 1865'ten itibaren gündelik yaşama dair konuları da gündemine almaya başlayan dergiler için bkz. (Karpat, 1970: 260-261).

7 Siyasal magazin bağlamında tartışılabilecek bir dergi olan *Akis*, önceleri DP'yi desteklerken, sahibi Metin Toker'in ana muhalefet partisinin liderinin damadı olmasıyla birlikte duruşunu değiştirir.

8 Bu dergilerin tirajlarıyla ilgili istatistik bilgiye ulaşılamamıştır. Kanımca, bunun temel sebebi magazin içerikli haberleri değersiz gören perspektifin yaygınlığıyla ilgilidir.

Burada ilginç bir nokta, dergilere zaman zaman katkıda bulunan Türk yazarlarının ya da editörlerin tutumuyla ilgilidir. *Resimli Hayat*, *Hayat* ve *Aile* dergilerinin genel yayın yönetmenliğini yapan Şevket Rado sohbet köşelerinde Amerikan yaşam biçimini, Amerika'da toplumsal ilişkilerin örgütlenme şeklini olumlayan yazılar yazarken, dergisinin Amerikan ideallerini çoğu zaman sorgusuz sualsiz nakleden perspektifine kıyasla daha "sağduyulu" bir yerde durur. *Eşref Saati* (1956) isimli kitabında da görülebileceği üzere, Rado Amerika'yı dünyanın en önemli ülkesi konumuna getiren maddi ve manevi kudretin peşindedir. "50. yılında Sovyet Rusya" (1968) isimli gezi izlenimlerinde Sovyetler Birliği'ni ve Amerika'yı karşılaştıran Rado, Sovyetler Birliği'nin yaslandığı değerleri liberal bir bakış açısından ele alarak, gördüklerini "aşırılıktan uzak", "yalansız" ve "olduğu gibi" yazmaya gayret eder (10-12). *Resimli Hayat* ve *Hayat*'ta yazıları bulunan Müşerref Hekimoğlu ise, ahlâki açıdan çöküntüde olan "naylon sosyete"nin Amerika'yı ilahlaştırmasını eleştirirken, Demokrat Parti döneminin yüzeyselliği üzerinde durur (Hekimoğlu, 1975: 18-19). *Hayat*'ta 1957 yılında tefrika edilmeye başlanacak olan "Akile Hanım Sokağı"nın yazarı Halide Edip, Amerikan değerler sistemini savunmasının yanı sıra, pragmatik bir siyaset ve kültür aktarımının yol açtığı yüzeyselleşme ve körelmeyi eleştirir. Adıvar'a göre, Amerikan sisteminin Türkiye'ye uyan değerleri alınmalı ve bunlar halka doğru şekilde aktarılmalıdır (Adıvar, 1955: 199-200). Bu sebeple, dergilerin toplumdaki egemen grupların ideolojisini yansıttığı ve "burjuva normu"nu zımnen desteklediği yolundaki savın altını çizmekle birlikte, dönemin iktidarına mesafeli duran ya da Amerika'yı entelektüel kaygılarla tarif etmeye çalışan üst sınıf mensubu yazarların, dergilerin yansıttığı burjuva normunu sorunsallaştırdıklarını da belirtmek gerekir. Yine de, bu tür yazılar bir iki örnekten ileri gitmemektedir.

Öte yandan, popüler metinlerin anlamını belirleyen toplumun bireylerinin kullanışıdır. Bir metin kendi başına ne direnişçi ne uzlaşmacı olabilir. Söz konusu dönemin dergilerinde göklere çıkarılan Amerika sevdasıyla "suç ortaklığı kuran" (Hall, 1981) kitlelerin yanı sıra, duruma kısmen eklemlenen ya da tümden direnen kitleler de vardır. Bu yazı, kullanılan kaynaklar sebebiyle, dergilerde kurulan Amerikan imgesinin farklı sınıf ve grupların yaşam pratiklerinin dönüşümüne yaptığı etkiyi ele almıyor. Bu deneme madalyonun sadece bir yüzü üzerinedir.

Amerikan imgesinin kuruluşu

> Seyahat, bir çok Amerikan gazetelerinin belirttiği gibi 'Amerika'nın Türk sevgisiyle fethi' şekline döküldü. Bir kere Reisicumhurumuzun her gittiği yerde Amerikan halkı, onun şahsında, Kore'de fedakarlığını ve kahramanlığını gördüğü Türk milletini, alkışlamak fırsatını buldu. Sonra, Bayar'ın kendisi, samimi ve babacan tavırlarıyla,

> hazırcevaplılığıyla, tam Amerikan milletinin gönlüne göre bir insan olduğunu gösterdi. Bir şehrin ortasından geçerken, bir Amerikalı kadının kendisini tutamayarak yanındaki arkadaşına 'Aaa...tıpkı Amerikalıya benziyor' demesi bunun bir ifadesidir.
>
> *Resimli Hayat*, "Celal Bayar Amerika'da", Mart 1954.

Missouri Zırhlısı'nın İstanbul ziyareti gerek uluslararası alanda, gerekse Türkiye örneğinde, önemli değişikliklerin yaşandığı bir döneme denk gelir. Kapitalizmle entegrasyon sonucunda, Türkiye'de kentleşme, sanayileşme, iletişim, eğitim ve ulaşım ağları genişlemeye başlamıştır. Amerikan heyetlerinin hazırladığı raporlar ve Amerikan ekonomik yardımı çerçevesinde ivme kazanan modernleşmenin sonucunda çok partili yaşama geçilmiş, 1950 seçimlerinde Demokrat Parti iktidara gelmiştir. ABD merkezli burjuva demokrasileri bloğu ile SSCB temelli sosyalist blok arasındaki gerilimin kendisini, askerî eylemlerden ziyade, ekonomik baskı, propaganda ve silahlanma aracılığıyla gösterdiği yıllarda, gerek CHP, gerekse DP hükümetleri, kapitalist sistemin hegemonik gücü olarak savaştan çıkan ABD'nin temsil ettiği "Hür Dünya"nın içinde yerlerini alabilmek için olağanüstü çabalar sarf etmiştir. Türkiye 1947'de IMF'ye katılmış, Truman Doktrini ve Marshall Planı kapsamındaki yardımlardan faydalanmış, ikili anlaşmalar çerçevesinde hibe, borç ve diğer şekillerde finansal "destek" almış, Kore'ye asker göndermiş, NATO'ya dahil olmuş ve nihayetinde topraklarını Amerikan üslerine açmıştır. Söz konusu dönemde Türkiye'nin dış politikada izlediği tutum bu durumun en açık örneklerini sergiler.[9] Bu bağlamda, dönemin rengini belirleyen Truman'ın "çevreleme" Doktrini'nin içerdiği global anti-komünist söylem Türkiye'de etkilerini göstermeye başlamıştır. Dönemin magazin basınının Amerikan kaynaklı yazıları, anti-komünist söylemi okuyucularına ABD'nin iktidarını destekleyen bir perspektifle sunmuştur.[10]

Nebioğlu Yayınevi tarafından ilk kez 1948'de çıkarılan *Bütün Dünya*'nın genel perspektifine göre, faşizmin varisi olan komünizm (Nisan, 1948) bir "palavra"dan ibarettir (Kasım 1950). Komünizm "bütün insanlığa karşı harp ilan etmiş askerî ve yarı askerî bir inanç"tır (Şubat 1954). Komünizm, bir fikirler sistemi ve yaşam biçiminden ziyade, dünyanın çeşitli ülkeleri üzerine çöken mutlak kötülüğü temsil eder. Bu durumun temel mesulü Doğu Avrupa ve Çin'i "pençesi altına alan" Sovyet rejiminin "zebun"u Stalin'dir (Eylül 1949). Stalin dönemi üzerindeki sıkça rastlanan bu vurgu komünist ve sosyalist ideolojilerin içlerini boşaltırken, tehlikeli olanın Doğu Avrupa ve Orta Asya'daki Sovyet yayılmacılığı olduğu mesajını verir. Dönemin magazin dergileri, komünizm, sos-

9 Ayrıntılı bir tartışma için bkz. (Oran, 2002).

10 Bu durum anti-komünizmin Türkiye'ye Soğuk Savaş'la birlikte ihraç edildiğini anlamına gelmez. Sovyetler Birliği'yle ilişkilerin en ılımlı olduğu 30'lu yıllarda dahi, hükümet muhalefetteki dergileri ve partileri kapatarak komünist propaganda ya da eylemlere karşı tutumunu da belirlemiştir. Diğer bir deyişle, Truman Doktrini'ni takip eden yıllarda, anti-komünist söylem ve eylemleri destekleyecek ve yaygınlaştıracak olan toplumsal kesimlerin durumu ele alışı önceki dönemin düşünsel mirası ve pratikleri çerçevesinde de şekillenmiştir.

yalizm, Sovyet ve Rus gibi kavramları birbirlerinin yerlerine kullanarak anti-komünizmi Sovyet karşıtlığı olarak inşa eder.

Magazin dergileri Sovyetler Birliği'ni "mutlak kötü" olarak tarif ederken Sovyet halkı üzerine yorumlar sunmaktan da geri durmaz. Dergilerdeki kurguya göre, Sovyet halkı yabancıları sevmez, saygısızdır, ve "asık çehrelerinde en ufak bir nezaket ve iltifattan eser yoktur" (Şubat 1948).[11] Sovyet halkı fiziksel anlamda çirkindir. "Kısa, bodur, kare biçimli mantarlara benzerler...[Eski moda kıyafetleri] boylarının kısalığını ve aptallıklarını daha da fazla belli eder" (Şubat 1958). Adam kaçırmayı, zorla alıkoymayı adet edinen Ruslar, zalimdir ve onlara göre "maksada ermek için her çare mubahtır" (Ekim, 1950). Bu yazılara göre, Rusların zalimliği ve yabancı sevmezliği kurdukları casusluk ağında vücut bulur. Ancak, Batılıları aldatan Ruslar, "Hür Dünya"yı koruyan Amerikan casuslarından daha tehlikeli olsalar da, daha beceriksizdirler" (Haziran 1950). Soğuk Savaş'ın ideolojik kutuplaşmasının toplumsal hayata yansımasına bir örnek olabilecek "asık suratlı ve kötü Rus" imgesinin kuruluşu bu dönemin dergilerine denk düşer. Amerikalı yazarların yanlı izlenimleri aracılığıyla inşa edilen Sovyet aleyhtarlığı, evrensel bir doğru olarak sunulur. Anti-komünist söylem, özellikle, Truman Doktrini ve Marshall Planı döneminde ön plana çıkar. Giderek daha az sayılarda basılan anti-komünist yazılar, Kore Savaşı'nı takip eden yıllarda *Bütün Dünya*'nın gündemine yeniden oturur.

Dergilere göre, Sovyet yayılmacılığını durdurabilecek tek güç "Hür Dünya"nın hamisi Amerika Birleşik Devletleri'dir.[12] Amerika'nın Truman Dokrini ve Marshall Planı çerçevesinde Avrupa'yı yeniden yapılandırmasını destekleyen yazılar Amerika'nın oluşturacağı yeni ihraç pazarlarından elde edeceği kârları komünizmin gelişip yayılması karşısında verilen bir küçük bir ödün olarak gösterir (Şubat 1948). Önemli olan Batı Bloğu'nun liderinin gücünü muhafaza etmesidir. Bu yaklaşım özellikle Kore Savaşı ile ilgili yazılarda açığa çıkar. Söz konusu dönemde, Kore'ye ilk etapta 4500 asker gönderilmesini NATO'ya üyelik için kaçırılmaması gereken bir fırsat olarak değerlendiren Menderes hükümeti, bu kararın TBMM'ye danışılmaması sebebiyle açık bir anayasa ihlali ol-

---

11 Moskova'dan canlı yayınlanan bir Rus varyetesini izleyen Amerikalı gazeteci izlenimlerini şöyle aktarıyor: "Rusların, her fotoğrafta neden bir cenaze alayındaymış gibi göründüklerinin sebebini şimdi anlıyorum. Meğerse neşelerini tahrik edecek sanatkarları kalmamış. Bence dünyanın en büyük facialarından biri, Karl Marks'ın Arşak Palabıyıkyan ve kardeşleriyle tanışmamış olmasıdır. Karl, dünyadaki işçileri birleştireceğini düşüneceğine, Arşak Palabıyıkyan'ı yakından tetkik etmiş olsaydı, komünizm dünya lügatinde bambaşka bir mana taşır ve böyle -Ruslar da dahil- her lisanda nefretle anılan bir kelime olmazdı" (Şubat 1948).

12 *Bütün Dünya*'daki makalelerden bir tanesi bu durumu şöyle özetlemektedir: "Nihayet Truman 12 Mart 1947'de Roosevelt'in ve kendisinin yapmış olduğu ağır hatayı anladığını gösterdi. Bunun üzerine Türkiye ve Yunanistan'a komünistlere karşı durabilmeleri için yardım edilmesine karar verildi... Fakat Batı ülkeleri de komünist tehlikesiyle karşı karşıya idi. Amerikan yardımı olmazsa İngiltere ölüme mahkum idi. Stalin'in beşinci kolu Fransa ve İtalya'yı her an tehdit ediyordu... Avrupa'yı Stalin'in pençesine düşmekten ancak bu çeşit [Amerikan yardımları] kurtaracaktı... Amerika'nın himayesi mutlaka lazımdır" (Ekim 1948).

duğu yönündeki eleştirilere kulak tıkamıştır. Karara olumsuz yaklaşan Barışseverler Derneği'nin yanı sıra, hükümet politikasını eleştiren bir çok mizah dergisi, komünist oldukları gerekçesiyle kapatılmıştır (Oran: 546). 1954'teki Amerika seyahatinde Kore Savaşı ile ilgili düşüncelerini de aktaran Celal Bayar'a göre, Kore Savaşı "Hür Dünya"nın içinde yer almak için ödenmesi gereken bir faturadır.[13] *Hayat* dergisinin perspektifi, resmî söylemin pragmatizmini yeniden üreterek, Kore Savaşı'nı "21 millettin adeta bir kahramanlık olimpiyatına iştirak ettiği" bir zafer olarak kurar (*Hayat*, 28 Kasım 1958). Bu kahramanlık olimpiyatında Amerika'nın en önemli müttefiki olan Türk askeri, *Hayat* muhabirinin izlenimine göre, Kore'de "iyi vakit geçirmiştir":

> Rahatımız iyiydi. Kumanyamız nefisti. Naneli çikletten şekerlemeye ve ananas kompostosuna kadar gündelik tayınımızın içinden neler çıkmıyordu ki?...İçtiğimiz sigara ise Mehmetçiğin taktığı maruf isimle "Cemal Efendi!..."idi. [Askerlerin] Yak bir Cemal efendi" diye birbirlerine uzattıkları sigaralar meşhur Amerikan sigarası Camel'dı.... "Domuz eti yemeyiz" dediğimiz için bize hususi et çıkıyordu. Meyve ve sebze suları o kadar boldu ki, bazen bunlarla mataralarımızı doldurup talime öyle çıkıyorduk. Yani her hususta hayatımız keka idi. Böyle askerliğe can kurbandı (*Hayat*, 31 Ekim 1958).

Kore'deki Türk askerinin kahramanlıklarının diğer ülkelerin askerlerini nasıl da hayran bıraktığının altını çizen Kunuri Şavaşları serisi ise savaşın haksız yüzünü tamamen göz ardı eden bir söylem içerir. Türk askeri öylesine kahramandır ki ölmeyi bilmez.[14] Oysa ki, 27 Temmuz 1953'te imzalan ateşkese kadar olan dönemde, diğer tarafların verdiği kayıplar bir kenara, 721 asker ölmüş ve 2000'nin üzerinde asker de yaralanmıştır (Oran: 547).

Magazin dergileri Amerika Birleşik Devletleri'ni bir hami olarak kurmakla kalmaz, Amerika'yı bir hayranlık söylemi çerçevesinde ele alarak Türkiye'nin modernleşmesine rehberlik edecek yeni Batılı güç olarak kurgular. Toplumsal ilişkilerin örgütlenme biçiminde Amerikan modelinin önemini vurgulayan yazılar, anti-komünizmin karşısına kapitalizmin iş ahlâkını ve serbest teşebbüsü yerleştirerek dönemin resmî perspektifini doğrudan okuyucularına taşır. Celal

---

13 Bayar durumu şöyle özetliyor: "Zannederim ki Kore hadisesinin, Türkiye'yi ve müdafaa ettiği davaları Amerikan halkına tanıtmakta, her hangi başka bir hadiseden veya herhangi tanıtma gayretlerinden fazla rolü olmuştur.... Amerikan halk kitlesi, Avrupa ile Asya arasında bir ülkede, sulhsever bir milletin, kendisiyle aynı ideallere sahip olduğunu gördü; ve bu milletin, aynı idealler uğrunda, diğer milletlerden önce ve en ufak bir tereddüt anı geçirmeden evlatlarını uzak ülkelere, bir dava uğrunda dövüşmeye göndermek kararını verdiğine şahit oldu" (Bayar, 1956: 105-106).

14 Muhabir Amerikan doktorlarının Türk askerinin kahramanlığı karşısındaki şaşkınlığını şöyle özetliyor: "Türk yaralıları Amerikan doktorlarını hayretten hayrete düşürüyordu. Hakikaten de 'Türk yaralısı' şaşılmayacak gibi değildi. Bir kere sırttan, topuktan yaralı tek Türk çocuğu yoktu... Vücudundan 64 parça yara sayılan Suşehri'nden Hasan 'Bileyim yok komutanım' dediği zaman, Amerikan doktoru, gözlerindeki yaşa rağmen zorla gülmeye çalışırken sormuştu: 'Siz Türkler ölmez misiniz?'" (*Hayat*, 19 Aralık 1958).

Bayar'a göre "baş döndürücü büyük binalardan, göz kamaştırıcı teknik başarılardan ve acele acele iş güç peşinde koşan insan kütlelerinden müteşekkil bir topluluk olarak tahayyül edilen" New York, aslında "ruhi salabetini, hürriyet ve manevi kıymetler uğrunda savaşıp ölmek iradelerini ispat etmiş bir milletin" oluşturduğu keskin bir cemiyet hissi sayesinde ayaktadır (Bayar: 127). *Hayat* dergisinin Türk muhabiri, Bayar'ın saptamalarını destekleyerek, Amerika'nın "korkunç telaş, gürültü ve hareket"inin arkasında yatan cemiyet hissini, Amerikan insanının vaktini değerlendirmedeki başarısında bulur (*Hayat*, Ağustos 1958). Amerika'nın ilerlemesinin sebeplerinden biri "modern dünyanın atomik süratli çocukları"nın işi, disiplini ve eğlenceyi bir arada yürütmelerinde gizlidir (*Resimli Hayat*, Şubat 1955). Dergilerde sıklıkla rastlanan pazar tatilleri ve gezi yazıları ve iş disiplini üzerindeki vurgu Protestan iş ahlâkıyla uyumlu bir şekilde sunulur. Vakit, sahip olunabilecek, yatırım yapılabilecek, üreteni ödüllendirip, fazla dinleneni cezalandıracak bir kavram olarak tarif edilir. Vakit yönetimi konforlu bir yaşamı beraberinde getirir. Tatil ise çalışanın işe geri döndüğünde daha verimli çalışabilmesi için hazırlanan bir dinlenme dönemi olarak kurgulanır. Herman'ın da belirttiği gibi, tatil, sermaye birikiminin artmasını sağlayacak bir "rüşvet"ten ibarettir (akt. Oktay: 29). Şahsi teşebbüs, girişimcilik ve yaratıcılık gibi kavramlar ise kapitalizm üzerinden tarif edilerek Amerikan milyonerlerinin sıfırdan yükseliş öyküleri aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Sınıf çıkarları maskelenir, sermaye birikimi olumlanır.

Sınıf çatışması magazin dergilerinin hiçbir şekilde üzerinde durmadığı bir konudur. Magazin içerikli basın sınıf mücadelesini kendisini görünmez kılan bir söylem aracılığıyla gizler. Savaş sonrası dönemin magazin dergileri, üst sınıfların yaşamlarını alt-gelir gruplarına olumlayarak sunduğu ve sistemin içinde çözülebilecek sorunlar üzerinde durduğu ölçüde toplumsal eşitsizlikleri gizler ve doğallaştırır. Özellikle 1950'den sonraki dönem Türkiye'de toplumsal eşitsizlikleri daha görünür kılmıştır. Amerikan yardımının akışı, dış borçlanma, Kore Savaşı'nın yarattığı uluslararası konjonktür ve kentlerdeki görece gelişme günde-lik yaşamın akışını hızlandırmıştır. Öte yandan, kente kitlesel göçlerin başlaması söz konusu dönemin modernleşmesinin çelişkili yüzlerini ortaya koyar. Alt-gelir grupları bir yandan kent yaşamının "sonsuz" olanakları ve yaşam tarzıyla karşılaşırken, diğer yandan modernleşmenin kendilerini ötekileştiren yönlerine tanık olmuştur. Dönemin magazin dergilerine göreyse ortada çelişkili bir durum yoktur. Dergiler paraya ve iktidara "sahip olanlar" ve "olamayanlar" olarak tarif edilebilecek bir ikilik üzerinden kurar yaşamı.[15] Üst-sınıfların yaşamları Amerikan milyonerlerine, Hollywood yıldızlarına ve Avrupa jet sosyetesine atıflar yapılarak inşa edilir. Bu gruplara ayrıcalıklı bir konum atfeden yazılar, üst-sınıfların yaşamlarının sürekli hatırlanmasına ve merak konusu olmasına olanak tanı-

15 Üst-sınıflar ve alt-sınıflar arasındaki ilişkinin magazin basınında ele alınış biçimleriyle ilgili bir tartışma için bkz. Connell (1992).

yarak Amerika'yı model alan normu gözetir. *Resimli Hayat* dergisinde Hilton Oteli'nin açılış partisi üzerine yazan Müşerref Hekimoğlu, Amerikan milyonerlerinin ve yıldızlarının üst-sınıflarda yarattığı hezeyanı eleştirir. Bu bağlamda, kendi yazdığı derginin genel söylemini de eleştiren Hekimoğlu'na göre, Amerikan değerleri alt-gelir gruplarına daha uygun bir şekilde aktarılmalıdır:

> Dünyanın her tarafında Hilton Otelleri açılır, ama Istanbul'dakine benzer törenler yapılmazmış....Biz belli ki..Hilton gibi bir otele kavuşmak sevinciyle ne yapacağımızı şaşırdık biraz...Ben hiç şaşmadım...Tahtakale salaşlarında yapılan jikletleri Amerikan malı diye yutturan tüccardan, Amerikan sigarasından başkasını içmeyen züppelere kadar, herkeste öyle bir Amerikan hayranlığı var ki, Hilton'un açılışında kopan yaygara bana pek tabii göründü...Misafirler davet sahibi Hilton'a nasıl teşekkür ettiler bilmiyoruz ama, bizden memnun kaldıklarını söylemişler. 'Istanbul'u çantalarına koyup götürmeleri; yaşasın Türkiye' diye bağırmaları bizi sevinçlere gark etti. Hele, herkesle yüz göz olan Leo Carillo'nun bize daha çok yardım yapılması gerektiğini söylemesi memleket çapında bir müjde olsa gerek...Çok memnunuz...Carillo'nun şapkası, Terry Moore'un gözü, Ann Miller'in bacağını halka tanıtmak için elimizden geleni yaptık (*Resimli Hayat*, Temmuz 1955).

Magazin basınına göre, Amerika'nın başarısını sağlayan cemiyet hissinin diğer bir kaynağı Amerikan aile yapısıdır. Amerikan kadını şehirli Türk orta-sınıf kadınlarına izlenilmesi gereken bir model olarak sunulur. Amerikan kadınıyla ilgili yazılar, Amerikan yaşam biçiminin Türkiye'ye aktarılmak istenen taraflarının yanında, kadınlığın tarifi açısından da önemli ipuçları sunar. Savaş sonrası dönemin Amerikan magazin dergilerinin şehirli orta sınıf üyesi kadınlara sunduğu kadın kimliğinin analizini yapan Amerikalı liberal feminist Betty Friedan'a göre, kadınlara yönelik magazin yazıları muhafazakâr bir aile yapısını destekleyerek, kadını ev içine hapsetmeye çalışır (Friedan, 1974). 1988'de yayınlanan başka bir çalışma, savaş sonrası dönemde basılan magazin dergilerinin kadını cinsel anlamda pasif bir anne ve eş olarak kurduğu yolundaki görüşü destekler (Cancian ve Gordon). Dergilere göre, sık sık ağlayan ve şiddet gösterilerine başvuran kadınlar öfkelerini kontrol edebilmeyi öğrenebilmelidir (*agy.*: 331-332). Oysa ki, söz konusu dönemin magazin içerikli yazıları, şehirlerde yaşayan alt-gelir gruplarına mensup kadınların iş yaşamındaki başarı hikâyelerine de yoğunlaşır (Meyerowitz, 1993: 1495). Bu çalışmalarda incelenen kadınlara yönelik magazin söylemi, *Aile* ve *Seksoloji* gibi dergiler aracılığıyla kentlerde yaşayan orta sınıf kadınlara aktarılır.

Dergilere göre, kadının yeri evidir.[16] Ev işleri ise son derece "zevkli uğ-

16 "Kadın için ev iş demektir. Mütemadiyen çalıştığı, yapmaya mecbur olduğu işlerle yükümlü olduğu yer....Kadın için ev bir istirahat ve eğlence vasıtası veya yeri olmaz...Evli olmayan kadınlar kendilerine bir yuva hazırlayabildikleri halde bekar erkeklerin ancak pek azı bu kabiliyeti haizdirler. Şu halde evlenen erkeklerin karılarından çoktan beri hasret kaldıkları yuvayı istemeleri tabidir" (*Aile*, Bahar 1950).

raş"lardır.[17] Eviyle ve çocuklarıyla ilgilenmesi gereken kadının boşanmak istemesi "felaket" bir durumdur. Amerikalı muhabire göre, boşandığı için büyük bir ıstırap çeken kadın şunları söylemekte: "Beni en çok müteessir eden yalnızlık ve çalışmak mecburiyetidir. Yorgunluktan bıktım usandım. Eğer bir daha evlenirsem daha iyi bir zevce olmaya çalışacağım" (*Aile*, Yaz 1950). Söylem, evliliği kadının mutluluğunun ön koşulu olarak kurar. Kadının iş hayatına atılması ancak ailesinin rızasıyla mümkün olabilir.[18] Çalışan kadın "şefinin huyuna suyuna gitmeli, şef ne seviyorsa bilmelidir" (*Hayat*, 16 Mayıs 1958). Yuvayı yapacak olanın dişi kuş olduğu yolundaki tez tartışılmaz bir şekilde ortaya sürülür. Öte yandan, kocaya düşen görevler de vardır. Dergilere göre, "mükemmel koca" karısının "fikirlerine, ümitlerine, özleyişlerine candan alaka gösteren" ve karısının zevklerine saygı duyan bir kimsedir (*Seksoloji*, Ocak 1951; Nisan 1951). Parasıyla ve ilgisiyle, karısının güzel, sağlıklı ve müşfik olmasını sağlamalıdır. Yine de erkeği kazanmak kadına düşer.[19]

Giyim, kozmetik, fiziksel bakım ile ilgili yazıların *bedeni metinleştirerek* toplumsal oluşum içinde iktidara sahip bir takım kavramları (zayıf, sağlıklı, güzel vb...) erkek egemen bir ideoloji çerçevesinde evrenselleştirmesi ve bedende doğallaştırması sadece bu döneme ait bir tutum değildir. Tek partili dönemin popüler dergileri Cumhuriyetin burjuva kökenli kızlarını geleneksel cinsiyet rollerini meşrulaştıracak şekillerde sunmuştur.[20] Ellilerin dergileri kadın kimliğini anne-eş ideolojisi üzerinden inşa etmeye devam etmektedir. Öte yandan, dergiler, kent yaşamında görece bir özerklik kazanmaya başlayan kadın okurlarına, Amerika'da yeni yeni gelişmeye başlayan psikoloji ve psikiyatri bilimlerinin otoritelerine yaslanarak tavsiye vermektedir.[21] Özellikle *Seksoloji* dergisi,

17 Filadelfiya'da toplanan Kadın Doktorlar Kongresi'ndeki bulgulardan hareket eden *Seksoloji* muhabirine göre: "Ev işi bilerek yapıldığı takdirde aile kadını için mükemmel bir idman yerine geçer. Eviyle meşgul olan kadın güzellik müesseselerine gitmeye ihtiyaç duymaz. Çünkü bu işler onu esasen güzelleştirir" (*Seksoloji*, Şubat 1951).

18 "Bir anne (çalışma) hususunda karar vermeden önce kendi kendine şunları sormalı: Çalışırsa çocuğu memnun olacak mı? Kocasını tatmin edebilecek mi? Evde aile hayatı yaratabilecek mi? Yoksa yavrusu kendisini mesut bir çocukluk hayatından mahrum, kocası kendisini ev erkeği olmaktan aciz mi hissedecek? Yahut çalışmasıyla, cemiyet yıkılan bir yuva, suçlu bir çocuk mu kazanacak?...(Eğer) annenin çalışmasıyla çocuğu ve kocası memnun olmaz, çocuğu annesinin yokluğundan dolayı yalnızlık hisseder, kocasının bu vaziyetten neşesi kaçarsa şüphesiz bu anne çalışmamalı" (*Aile*, Kış 1951).

19 Bu duruma tipik bir örnek olabilecek bir yazı erkeği kazanmak isteyen kadına yapılmaması gerekenleri bildiriyor: Erkeğe müşkülat çıkarmak, cinsel olarak soğumak, kıskanmak, erkeğin ailesiyle kavga etmek, içki içmek, çocuklar yüzünden münakaşa etmek, evi dağınık tutmak, erkeğin kıskançlığını tahrik etmek ve kocayı ıslah etmeye çalışmak (*Seksoloji*, Şubat 1951).

20 Cumhuriyet döneminde kurulan kadın kimliğiyle ilgili bir tartışma için bkz. Tekeli, Şirin (1990)

21 "Hipnozun doğumu kolaylaştıracağını iddia eden Read isimli şahsiyetin metodu ile ilgili bir yazı, söz konusu bilim dallarının yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini destekleyiş biçimlerine iyi bir örnek teşkil ediyor: Read metodunun hiçbir suretle tesir edemediği bazı tip anneler de vardır. Bunlardan birincisi klinikte verilen derslerin manasını anlamayacak kadar zekası kıt kadınlardır...Ikincisi derslere muntazam devam etmeyen, öğretilenlere lakayt bir tavır takınan, ve işin ehemmiyetini kavramamış annelerdir. Nihayet üçüncü tip bazı anneler vardır ki, bunların bütün benliğini saran batıl korkuyu atmanın imkanı yoktur. Bu tip kimselerin bir sinir doktoruna müracaat etmesi en doğru yoldur" (*Aile*, Kış 1951).

gebelik, lohusalıkta cinsel ilişki (Ocak 1951), âdet dönemi sıkıntıları (Şubat 1951), cinsel tatminsizlik (Temmuz 1952) gibi kadının cinsel sağlığıyla ilgili konuları jinekolog ve psikologlar danışmanlığında sunar. Bu tür yazılar her ne kadar kadını ataerkil ilişkiler ağı üzerinden tarif etmiş olsalar da, kadının cinsel yaşamının dergiler aracılığıyla kamuya taşınması önceki döneme kıyasla yeni bir durumdur. Kadına yönelik yazılar, Amerikan toplumunun muhafazakâr aile yapısını başarılı bir model olarak olumlamakla birlikte, kadının cinsel sağlığının tartışılmaya başlanması veya çalışmaya özendirilmesi örneklerinde görüldüğü üzere, geleneksel ilişki ağlarında çatlaklar açacak bir potansiyel de barındırırlar.

Kadına yönelik yazılarla ilgili söylemi bir önceki dönemden ayıran başka bir farklılık ise, Türk kadının, Amerikan kadınının toplumsal ilişkiler içindeki yerini izleyerek, Türk toplumunun gelişmesine yapacağı katkıya olan inançtır. *Resimli Hayat*'ın muhabiri bu durumu şöyle özetliyor:

> Amerikalılar bize benziyor.... Bir çok yerde kendimi Türkiye'de sandım. Boşanmak [bize göre] daha kolay olduğu halde kadınlar aileye, çocuğa bağlı. Çok da çalışıyorlar. Dışarıda da, evlerinde de. Tabii Amerikan kadınının ev işleri bizimkilerden daha kolay. Çünkü hayat seviyeleri daha yüksek...Amerikalı kadın için bu konfor içinde iş görmek, her şeyi sokaktan hazır almak çok kolay bir şey tabii. Amerikan kadını ekmeği kesmek zahmetine bile katlanmıyor. Sonra Amerikan kadını süse, lükse çok düşkün değil. [Şıklık] göze batmıyor. Öyle sanıyorum ki Amerikan kadını kıyafetten çok şahsiyete ehemmiyet veriyor (Mayıs 1954).

Yazarın teknolojinin gündelik yaşama yayılması üzerine yaptığı vurgu dergilerde kurulan Amerikan imgesinin başka bir boyutunu sergiler. Ev işinde üretimi, verimliliği ve ekonomiyi artıracak bilimsel bir yönetimin uygulamaya sokulmasının gerekliliği tek parti yönetimi süresince üzerinde durulan bir konu olmuştur. Ev işinin rasyonelleşmesi, Akşam Kız Sanat Okulu, Kız Enstitüleri ve Köy Kadını Gezici Kursları gibi kurumların pratikleri ve söylemlerince desteklenmiştir. Böylece, "iptidai ve ananevi" yöntemlerden ziyade "fenni ve asri" yöntemler kullanan "modern Türk kadını" kimliğinin oluşturulması hedeflenir (Navaro-Yaşin, 2000). Öte yandan, 1950'lerle birlikte, ev teknolojileri "ev kadını ekseriya kocası gibi çalışmaya mecbur olduğu için," kadına zaman kazandırdığı ölçüde önemlidir (*Resimli Hayat*, Ocak 1954). Düzenden ziyade vaktin önemi ve konfor, gelenekten kopuş yerine eskiye hasret vurgulanır. Öyle ki "mesela çorba konservelerinin reklamı yapılırken: "Büyük annenin güzel eski günlerinde yaptığı gibi ..." cümlesi kocaman harflerle yazılır. Ekmek firmaları ekmeğini reklam etmek istediği zaman kullanacakları en meşhur cümle "Büyük annenin güzel eski günlerinde olduğu gibi..." sözleridir" (*Hayat*, 11 Ağustos 1958). Bu nostaljik tutum Amerikan toplumunun daha bugünden "yarını yaşamasından" kaynaklanır. Amerika'nın eğitim (*Bütün Dünya*, Ağustos 1948),

sağlık hizmetleri (*Resimli Hayat*, Eylül 1955), çevre koruma (*Bütün Dünya*, Şubat 1949) ya da mimari (*Resimli Hayat*, Mayıs 1955) gibi farklı alanlarda gelişmesinin sebebi, toplumun iş disiplini ve eğlenceyi dengeleyebilmesinin yanı sıra, teknolojinin fabrikalardan çıkıp günlük yaşamın her alanına sızarak konforlu bir yaşam sunmasıyla ilişkilidir.

Magazin dergilerindeki söylem Amerika'yı modernleşme referansı olarak alırken Amerika'nın Avrupa'dan farklılığını Avrupalı ve Türk muhabirlerinin gezi yazıları aracılığıyla çeşitli temalar üzerinden tarif eder. Amerika'nın gösterdiği birlik manzarası, ortak cemiyet hissi Amerika'yı Avrupa'dan ayıran temel unsur olarak kurgulanır. "New York'tan Seattle'a" her yerde, aynı dili konuşan, aynı dergileri okuyan, aynı hayat görüşüne ve yaşama tarzına sahip olan ve dolayısıyla "sımsıkı bir ahenk içinde yaşayan insanlar" vardır Amerika'da (*Bütün Dünya*, Mayıs 1948). "Yemeklerinden, fikirlerine, dillerine kadar bütün hususiyetleri başka başka olan insanların" yaşadığı Avrupa ortak bir cemiyet hissinden mahrum olduğu için Amerika kadar başarılı olamamıştır (*agy.*). Geleceği yaşayan, teknik bilgilerle donanmış, çalışıp üreten Amerikalı Avrupalı'ya oranla dinamiktir:

> Amerika'da şüphesiz her şey var. Ne arasanız bulursunuz. Para orada olduğu için her şey oraya getirilmiştir. Yalnız sabahtan akşama kadar oturmaya, laf atmaya mahsus kahveler yok.. Dönüşte Fransa'dan geçerken Paris'te bulvar kahvehaneleri gördük.. Günün her saatinde dolu idiler. Oralarda günün her saatinde oturanlar birbirleriyle tatlı tatlı sohbet ediyorlardı. Amerika'da yalnız New York'ta değil, diğer şehirlerde de bu manzaraya rastlamadık (*Resimli Hayat*, Ocak 1954).

Amerikalı durmadan çalışmaktadır. Ancak "Amerikan medeniyetini yalnızca bir madde ve para medeniyeti olarak görmek isteyenler" yanılmaktadır (*Bütün Dünya*, Mayıs 1948). Diğer bir deyişle, "maddi şeylerle uğraşmak kültür yokluğu değildir" ve Amerikan ailesinin fertlerinin birbirine bağlılığı bunun en mühim göstergesidir (*Bütün Dünya*, Ocak 1951). Bu yaklaşım Demokrat Partili Burhan Asaf Belge'nin Amerika ve Avrupa ile ilgili karşılaştırmasıyla birebir örtüşür. Belge'ye göre, "...Amerika ile 'tradisyonsuzdur' diye alay edilmiş fakat o, hayatın bütün maddi şekillerinde geride kalıp dibe giden Avrupalı farkına bile varmadan, hem kendisi hem de dünya için, yeni bir dünyanın ve yeni bir hayatın örneklerini vermeye başlamıştır" (akt. Bora, 2002: 150).[22] *Hayat* dergisinin

22 Belge şöyle devam ediyor: "İhtiyar Avrupa, Amerika'nın genç ellerinde tartaklanıp durduğu ve onu taklit için elinden geleni yapmaktan çekinmediği halde, mesela yaptığı otomobilleri gidip Amerikalı gibi, otomobil kabristanına atarak yerine yenisini satın alamamıştır. Yani Amerikalılığı fikren idrak ve hayalen tasavvur edebildiği halde, fiilen, hiçbir zaman yüzde yüz yaşamamıştır." Amerikan değerlerinin körü "körüne taklit edilmesinden rahatsızlık duyan Halide Edip Adıvar'a göre de Amerika Avrupa'dan çok daha fazla ilerlemiş bir medeniyettir: "Amerika'da moda veya cereyanlar rüzgar gibi gelir geçer. En basit ve sathi olanları da, Avrupa'da, bilhasta Şarkta taklit edilirken, Amerika'yı birdenbire, eski zamanların bir adetini, bir eğlence tarzını, bir dansını ihya etmiş görürsünüz" (1955: 208).

editörü Şevket Rado'ya göre, Avrupa medeniyeti Türk insanının üzerinde etkiler bırakmış olsa da, artık ihtiyarlamıştır. "Amerika her sahada o kadar ileri gitmiştir ki, Avrupa medeniyeti ile alakası kalmamıştır" (Hayat, Ağustos 11, 1958). Dergilerin söyleminde, izlenecek yeni Batı artık Amerika'dır.

Magazin dergilerine yazan Türk muhabirleri Amerika'yı modernleşmenin yeni referans noktası olarak koyarken Türk toplumunun Amerika için taşıdığı önemin altını çizerler. Celal İnce'nin söz konusu dönemde söylediği popüler şarkıda vurgulandığı gibi Türkler Amerikalıların dünya ahret müttefikidir.[23] Yazının girişindeki alıntıda belirtildiği gibi, Amerika, Celal Bayar'ın 1954'teki ziyaretinden sonra Türkleri tanımaya başlamakla kalmamış, ziyaret Amerika'nın Türk sevgisiyle fethine yol açmıştır. Bunun en önemli sebebi Celal Bayar'ın kişiliğinde temsil edilen Türk sıcakkanlılığı, samimiliği, fedakârlığı ve kahramanlığıdır (*Resimli Hayat*, Mart 1954; Haziran 1954). Ayrıca, Türkler her yerdedir. "Kolları sıvasak bulunduğumuz şehri zaptedecek kadar kalabalığız" diyen muhabir her adımda aşina bir yüz ve ses gördüğü New York'u "Türkiye'nin yeni vilayeti" ilan eder (*Hayat*, 11 Ağustos 1958). Dergilerdeki kurguya göre, Amerikan profesörleri Türk öğrencisinin zekasından derinden etkilenmiş (*Hayat*, 25 Haziran 1958), Amerikalı turistler Türk gelenekleri ve tarihinin zenginliği karşısında şaşkınlığa düşmüştür (*Resimli Hayat*, Eylül 1954). Amerikan başkanları Türk kültürüne saygı göstermiş (*Hayat*, 4 Haziran 1958), Türkiye'ye gelen Amerikan araştırma grupları "nazik ve asil Türk halkının göstermiş olduğu candan alaka karşısındaki hayranlıklarını ifade edecek kelime bulamamıştır" (*Bütün Dünya*, Ekim 1949). Ağrı dağına araştırmaya gelen heyetlerden bir tanesi "yırtık pırtık elbiseli, çamura bulanmış" bir alay çocuk tarafından taşa tutulmuş olsa da, *Bütün Dünya* muhabirine göre, "antik çağdan kalan" bu tip davranış biçimleri Türk-Amerikan dostluğunu zedelememelidir. Dergilerdeki söylem, Türk toplumunu Amerika'nın ihtişamı karşısında ezdirmez ve Türk-Amerikan dostluğu çerçevesinde Amerika'nın modernleştirici gücüne eklemler.

Başka bir modernleşme, başka bir popüler kültür

İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden dönemde, Türkiye'nin batısı artık Avrupa değil, savaştan hegemonik güç olarak çıkan Amerika'dır. Dönemin magazin içerikli dergileri, yeni Batı'nın kimliğinin kurulmasına önemli ölçüde katkıda bulunur. Modernliğin çelişkilerini tamamen göz ardı eden magazin söylemi,

23 Şarkının sözleri dönemin Amerikanist perspektifini Amerikan-Türk kardeşliği teması üzerinden aktarıyor: "Kore'de olduk kan kardeşi / Sönmez bu dostluğun ateşi /Azmimizdir hür yaşamak / Dünyada sulhü sağlamak / Kavgalara hep bu uğurda / İstiklal aşkı hep ruhumuzda. / Senin New York'un / Yükselir göklere / Benim İstanbul'um destandır dillere. / Ankara ile Washington / İzmir'im San Fransisco'n / Benzer derler birbirlerine / Doyulmaz güzelliklerine. / O muhteşem beldelerin / Pınarların nehirlerin / Ünlü şelalen Niagara / Türkler dünya durdukça / Beraberdir seninle / Hürriyet savaşında" (akt. Oran, 2002: 493).

Amerikan usulü modernleşmeyi evrensel bir uygarlık projesi olarak ele almış ve Amerika'yı Türkiye'nin gelişmesine liderlik edecek olan yeni referans noktası olarak kurmuştur. Geçmiş dönemin magazin içerikli dergilerindeki, geçmişle bağlarını gevşek tutan yeni bir toplum tahayyülüne dayanan, yerel veya Avrupa menşeli "üst-kültür" ürünlerinin münevverlerce topluma tanıtılmasının önemini vurgulayan ve teknolojik, sınai gelişmede Avrupa deneyimini hedef alan modernleşme anlayışı yerini başka bir perspektife devreder. Modernleşmenin yeni referansı "ilim zihniyetinden" çok "teşebbüs hürriyeti"dir (Bora: 154). Dergilerde kurulan yeni modernleşme biçimi, Aydınlanma geleneğine dayanan toplumsal ve bireysel bir özgürleşme projesi olmaktan ziyade, Amerikan kapitalizminin, konformizminin ve muhafazakârlığının gündelik yaşama yansımaları aracılığıyla kurulur. Dergiler tarafından şehirli orta sınıflara sunulan modernleşme perspektifi, büyük ölçüde Amerikan sermayesinin ve değerlerinin "başarı" hikâyeleri aracılığıyla inşa edilen bir perspektiftir.

Öte yandan, dergilerde inşa edilen Amerikan imgesinin kentlerde yaşayan farklı gruplar tarafından ne ölçüde içselleştirildiği ayrı bir sorundur. Kitle kültürü popüler kültürü etkileyen en önemli faktörlerden biri olsa da, popüler kültüre eşitlenemez. Ne kadar modern olduğunu evindeki *frijidaire* sayısına oranlayarak anlatan açıkgöz vurguncunun karısı (Başkut, 1992), *hiltonizm hastalığına* yakalananlar, Amerikan değerleriyle uzlaşamadığı için "kaybetmek" zorunda kalan Vicdani (Taner, 1992) ya da İstanbul halkını kendinden geçiren Missouri sevdasını eleştiren genç adam (Tirali, 1989) aynı toplumsal dokunun parçalarıdır. Bu bağlamda, söz konusu dönemde, gerek resmî ideoloji, gerekse magazin dergileri tarafından yaratılan Amerikan hayranlığı söyleminin, kentlerde yaşayan grupları "güdümlediğini" ve "yanlış bilinçle" donattığını iddia etmek sıradan insanların direniş hikâyelerini göz ardı ettiği ölçüde seçkinci ve indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Popüler kültür bir mücadele ve uzlaşma alanıdır. Diğer bir deyişle, dönemin popüler kültürü Amerikan hayranlığı söyleminden büyük ölçüde etkilenmişse de, mücadele eden, susturulan ve uzlaşan grupların söyleme direniş şekilleri incelenmeden 50'li yılların popüler kültürünün haritası bütünlüklü bir şekilde ortaya çıkarılamaz.

KAYNAKÇA

Adıvar, Halide Edip (1955) *Türkiye'de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*, Doğan Kardeş Yayınları Basımevi, İstanbul.

Abercrombie, Nicholas; Lash, Scott; Longhurst, Brian (1999 [1992]) "Popüler temsiliyet ve gerçekliğin yeniden kurulması", *Popüler Kültür ve İktidar* içinde, (der.) Nazife Güngör,Vadi Yayınları, Ankara.

Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max (1979) *Dialectic of Enlightenment*, Verso, Londra.

Avcıoğlu, Doğan (1971) *Türkiye'nin Düzeni*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Bayar, Celal (1956) *Celal Bayar'ın Söylev ve Demeçleri: 1933-1955: Dış Politika*, Türkiye İş Bankası, Ankara.

Başkut, Cevat Fehmi (1992) *Paydos,* Inkılap Yayınevi, İstanbul.

Bennett, Tonny (1999 [1986]) "Popüler ve popüler kültür politikası", *Popüler Kültür ve İktidar* içinde, (der.) Nazife Güngör,Vadi Yayınları, Ankara.

Bora, Tanıl (2002) "Türkiye'de siyasal ideolojilerde ABD/Amerika imgesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,* İletişim, İstanbul.

Cancian, Francesca M. and Gordon. Steven L (Eylül 1988) "Changing emotion norms in marriage: Love and anger in U.S. women magazines since 1900", *Gender and Society,* Volume 2, Special Issue to Honour Jessie Bernard.

Connell, Ian (1992) "Personalities in the popular media" *Journalism and Popular Culture* içinde (der.) C. Sparks, Sage, Londra.

Engels, Frederick; Marks, Karl (1992) *Alman İdeolojisi/ Feuerbach* (çev.) Ahmet Kardam ve Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara.

Erdoğan, İrfan (1999) "Popüler kültür, kültür alanında egemenlik ve mücadele" *Popüler Kültür ve İktidar* içinde, (der.) Nazife Güngör,Vadi Yayınları, Ankara.

Friedan, Betty (1974) *The Feminine Mystique,* New York.

Fiske, John (1999 [1991]) *Popüler Kültürü Anlamak,* (çev.) Süleyman Irvan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara.

Hall, Stuart (1981) "Notes on deconstructing the popular", Jones, G.S. vd. (der.) içinde.

Hekimoğlu, Müşerref (1975) *27 Mayıs'ın Romanı,* Çağdaş Yayınları, İstanbul.

Hoggart, Richard (1957) *The Uses of Literary,* Harmondswords, Penguin.

Karpat, Kemal (1970) "The mass media: Turkey" *Political Modernisation in Japan and Turkey* içinde, Ward, Robert E. and Rustow, Dankwart A. (der.), Paperback Printing.

Marcuse, Herbert (1992) *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society,* Beacon Pres.

Meyerowitz, Joanne (Mart 1993) "Beyond the feminine mystique: A reassessment of post-war mass culture, 1946-1958". *The Journal of American History,* Volume 79, Issue 4.

Navaro-Yaşın, Yael (2000) ""Evde Taylorizm": Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında evişinin rasyonelleşmesi (1928-40)", *Toplum ve Bilim,* Bahar, 84.

Oran, Baskın (2002) *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt I: 1919-1980),* İletişim, İstanbul.

Oktay, Ahmet (1994) *Türkiye'de Popüler Kültür,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Rado, Şevket (1956) *Eşref Saati,* Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul

Rado, Şevket (1968) *50. Yılında Sovyet Rusya,* Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

Sparks, Colin; Curran, James (1999) "Basın ve popüler kültür" *Popüler Kültür ve İktidar* içinde, (der.) Nazife Güngör,Vadi Yayınları, Ankara.

Storey, John (1998) *Cultural Studies and The Study of the Popular Culture: Theories and Methods,* Edinburgh University Press, Edinburgh.

Taner, Haldun (1992) *Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım,* Bilgi Yayınevi, Ankara.

Tekeli, Şirin (1990) "The meaning and limits of feminist ideology in Turkey", *Women, Family and Social Change in Turkey* içinde, (der.) Özbay, Ferhunde. Bangkok, Unesco.

Tirali, Naim (1989) *Yirmibeş Kuruşa Amerika,* Cem Basımevi, İstanbul.

Üstün, Nevzat (1967) *Türkiye'deki Amerika,* Var Yayınevi, İstanbul.

Williams, Raymond (1983) *Keywords,*Fontana, Londra.

Williams, Raymond (1993) *Kültür,* (çev.) Suavi Aydın, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Dergiler

Aile, 1950-1951.

Bütün Dünya, 1948-1957.

Hayat, 1956-1960.

Resimli Hayat, 1953-1955.

Seksoloji, 1951-1952.

"Türkiye'de emek tarihinin sefaleti üzerine notlar"a ek (özür ve borç ya da çölde bir vaha: Hikmet Kıvılcımlı)

*Yüksel Akkaya**

Türkiye'de emek tarihine yönelik ilgisizliği "serzenişçi" bir dil ile ortaya koyan *Toplum ve Bilim*'in 91. sayısındaki yazı (Akkaya, 2001/2002: 285-294) çeşitli kesimlerden farklı tepkiler gördü. Bu tepkilerden "katkı" içerikli olanı *Toplum ve Bilim*'in 93. sayısında yayınlandı (Tayanç, 2002: 326-337).[1] Emek tarihine

(*) Mersin Üniversitesi, İİBF, İktisat Bölümü.

1 Sözlü tepkilerden bir kısmı kimi eksikleri dile getirirken, kimi tepkiler ise böyle bir yazının bir "rövanş" için pusuya yatanları yaratabileceği yönünde idi. Rövanşı almak isteyenleri bir kenara bırakıyorum. Yazının eksikliklerini dile getiren tepkileri bu dipnotta kısaca değerlendirmek istiyorum. Nail Satlıgan, bu yazıda değerlendirilecek olan, Hikmet Kıvılcımlı'nın 1935 yılında, Marksizm Bibliyoteği Serisi'nde yayınlanmış olan *Türkiye İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı* kitabına yer verilmediği için oldukça haklı bir eleştiride bulundu. Bu eleştiriyi bir eksikliğin giderilmesi gereken borç olarak kabul ettim. Borcu bu yazı ile ödemeye çalışacağım. İkinci eleştiri/öneri Ahmet Makal'dan geldi. Yazılı eserler çerçevesinde olmasa da çalışma ilişkilerine yönelik iki bölüm kurmuş olanları da zikretmenin bir kadirşinaslık olacağını söyledi. Nazi Almanyası'ndan Türkiye'ye gelip, İstanbul Üniversitesi'nde "İçtimaiyat Enstitüsü"nü kurmuş olan Gerthard Kessler ve onun asistanı olan O. Tuna bu açıdan anılmaya değer isimler. 1950'li yılların başında bu Enstitü'nün sendikacılara ve işçilere yönelik eğitim çalışmalarının dönemin iktidarınca komünistlikle suçlanıp, ağır bir dille eleştirilmesi bu kadirşinaslığı yapmayı zorunlu kılıyor. Yine Ankara Üniversitesi, SBF'de "İçtimai İktisat" Profesörü olan Cahit Talas'ın katkılarını mutlaka anmak gerekiyor. Emek tarihine katkıda bulunanlar listesinde yer vermeyi unuttuğumuz, ancak yazımızın yer aldığı sayıda bir yazısı da yayınlanmış olan Mete Tunçay'dan ise bu "unutkanlık" için özür dilemek yetecek mi, bilmiyorum. M. Tunçay'ın çalışmaları (1989; 1991; 1992) emek tarihine büyük zenginlik katan eserlerdir. Ödenmesi gereken bir başka borç ise çevirmenlere ait. Son yılların üretken çevirmenlerinden olan, 1 Haziran 2002'de bir trafik kazasında hayatını kaybeden Mehmet Küçük'ün şahsında, emek tarihi ile ilgili yabancı dillerdeki kitapları çevirenlerin isimlerini tek tek anarak bu dipnotu tamamlıyorum. Evans (1999), Çeviren: Uygur Kocabaşoğlu; Quataert (1987), Çeviren: Sabri Tekay; Quataert (1998), Çeviren: Cahide Ekiz; Quataert (1999), Çeviren: Tansel Güney; Rozaliyev (1979), Çeviren: M. Anibal; Şişmanov (1978), Çeviren: Ayşe ve Ragıp Zarakolu; Şnurov ve Rozaliyev (1970), Çeviren: Güneş Bozkaya; Şnurov (1973), Çeviren: Güneş Bozkaya. Başka dillerde yazılmış kitabın okuyucuya ulaşmasında çevirmenlerin büyük katkısı var. Örneğin, Türkiye emek tarihi üzerine yazılmış önemli eserlerden biri olup da Türkçe'ye çevrilmemiş olan R.P. Korniyenko'nun kitabı (1965 -Rusça baskısı; 1967-İngilizce baskısı), emek tarihi ile ilgilenip, İngilizce ve Rusça bilmeyenler için bir çevirmenin emeğini beklemektedir! Çeviri yapan emektarların bu emeğe yönelik kadirşinaslığı içermeyen tutumlara başkaldırısı için *Virgül* dergisinin 54. sayısına (Eylül 2002) bakmakta yarar var.

yönelik ilgisizliğin dillendirildiği serzeniş ve bu serzenişin yarattığı "çağrışımlar", Tayanç'ın bu alana ilgi duyanların karşılaştıkları zorlukları göstermesi ile daha anlamlı bir hale geldi. Tayanç'ın gölgede kaldığını düşündüğü üç çalışmanın gerisinde yatanlar kuşkusuz ideolojik açıdan sadece devletin yaklaşımı ile açıklanacak bir durum değil. Sorun biraz da zihinlere vurulmuş prangalarla ilintili. T. Tayanç'ın araştırmalarından *Türkiye'de Yapılan Grevlerin Nicel ve Nitel Değerlendirilmesi* adlı çalışmanın, yayıncısı olan Türkiye Denizciler Sendikası tarafından sansürleşmiş olmasının arkasında yatan gerçek başka ne olabilir ki?[2] Yazımız Tayanç'ın çok anlamlı olan yazıyı yazmasına neden olurken, Tayanç'ın yazısı da eksik olan yazımızı bir ölçüde de olsa tamamlama olanağı yaratmıştır. Bu yazı, bir bakıma, ilk dipnotta da belirtildiği gibi, bir özür dileme ve borç ödeme yazısıdır.

1930'lu yılların ilk yarısı pek çok açıdan ilginç özellikler taşıyan bir dönemdir. İşçi sınıfı adına hareket eden TKP'nin yeniden canlanması, hapishaneyi "üniversite" yapan iki Hikmet'in (Nazım ve Doktor) özgürlüğüne kavuşması, eserleri ile ciddi bir devrimci aydın şiddetin uygulanması, *Kadro*'nun yayın hayatına başlaması, sanayileşme sürecinde önemli gelişmelerin yaşanması, CHF'nin işçilere yönelik yeni arayışlara girmesi bu dönemin hemen akla gelen kimi özellikleri olmaktadır. Bu dönemin emek tarihi açısından özelliği ise dört önemli telif eserin 1932-1935 yılları arasında yayınlanmış olmasıdır. İlki, Hüseyin Avni (Şanda) tarafından yazılıp 1932'de yayınlanmış olan *Bir Yarım Müstemleke Oluş Tarihi*'dir. İkincisi, Tunçay'ın (1992: 109) ifadesi ile "1934'te çıkan işçi hareketleriyle ilgili önelli [önemli] bir telif çalışma" olan, Ahmet Naim'in (Çıladır)[3] *Zonguldak Havzası (Uzun Mehmet'ten Bugüne)* kitabıdır. Sol yayınların da büyük artış gösterdiği 1935 yılında emek tarihine ilişkin iki kitap daha yayınlanır. Biri yine Hüseyin Avni'ye (Şanda) aittir, 1908 yılı grevlerini anlatır: *1908'de Ecnebi Sermayesine Karşı İlk Kalkınmalar*. Diğeri, Hikmet Kıvılcımlı'ya ait: *Türkiye İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı (Birinci Kitap, Sayı, Topoğrafya, Kadın ve Çocuk)*.[4] Kuşkusuz, bu çalışmaların her birinin, emek tarihinin Türkçe'de yayınlanan ilk eserler olması açısından oldukça önemli bir yeri vardır. Ancak, Doktor Hikmet Kıvılcımlı'nın eseri taşıdığı amaç açısından ayrıca, ay-

---

2 T. Tayanç'ın (2002: 327) "konuyla ilgili bir çok çalışmada göz ardı" edildiklerini düşündüğü üç çalışmadan kendisine ait olanları bizim sıkça yararlandığımız ve kaynakçada da gösterdiğimiz çalışmalardır.

3 Ahmet Naim'in (Çıladır) , Hüseyin Avni'nin (1932) eserinden de yararlandığı bu telif çalışması daha sonra Sina Çıladır (1977) tarafından neredeyse yeniden yazılmıştır. Sina Çıladır'ın yararlandığı kaynakların içinde yeni bilgiler içeren başka kaynaklar olmakla birlikte, asıl alıntıların yapıldığı kitap Ahmet Naim'indir.

4 Doktor Hikmet Kıvılcımlı, birçoğu 1938 başlarında Bakanlar Kurulu kararıyla yasaklanıp toplatılacak olan bir dizi kitabı, TKP adına, Marksizm Bibliyoteği adıyla yayınlamıştır. Marksizm Bibliyoteği serisinde çıkan kitaplar bir boşluğu doldurmayı amaçlarken, bu yayınların çıktığı 1935 ve 1936 yıllarında işçiler de hareketlenmeye başlamış, grevlerde belirgin artışlar meydana gelmiştir (Akkaya, 2002).

rıntılı olarak değerlendirilmeyi hak ediyor.[5] Bu nedenle, kısaca bu kitabın yazılış nedenlerine de değinmek gerekiyor.

1929 tutuklaması ile girdiği hapishanede sürekli okuyan Doktor Hikmet Kıvılcımlı, bu süreci bir hesaplaşma ve bir açılım için değerlendirir. Bu değerlendirme sonucunda, 1933 yılında tamamlandığını düşündüğüm *Yol*'u yazar.[6] *Yol*'u yazış nedeni ise kendi ifadesiyle şöyle açıklanabilir:

> 10-15 yıllık deneyimlerle dolu sosyalizm tarihçemize ve Türkiye'de varolan en eski burjuva partilerinden daha eski bir örgüt geleneklerine, geçirilmiş uzun mücadele konaklarına karşın, henüz Türkiye sosyalist hareketinin topunu bütünüyle gözden geçiren eleştirel analizlerden, taslak kabilinden olsun, ya da derme çatma parçalar halinde bulunsun, eser var mıdır? Hayır. Bu durum belki de en büyük ideoloji boşluğumuzu oluşturuyor. Geçmişin savaşları, geleceğin kavgasından kopmuş, gelecekte devam etmeyen ve gelişmeyen tozlu arşivler halinde, şunun bunu kafasında unutulmaya mahkum kalıyor. (...) Sorun açık: 1-Görevini ciddiyetle yapan; 2- Sınıfı ve kitleleri eğiten bir parti olmak için, hatalardan ürkmemek, yanlışları dişlemek ve işlemek şarttır (Kıvılcımlı, 1992a: 17-19).

Böyle düşünen Kıvılcımlı'ya düşen, çok çalışmaktır. Öyle yapar.[7] Yaptığının gerekçesini bir soru ve verdiği yanıtla açıklar: "Bu notları neden kaleme alıyorum? 1- Devrimci teori mücadelesini somutlaştırmaya çağırmak için; 2-Pratik mücadelede Lenin'in çizgisi yönünde yürüyen bütün proletarya devrimcilerini, sağlı sollu bütün küçük-burjuva 'çeteci' sapıtmalarını gömmeye çağrılı bulunan ölüm çanı çalmak için..." (Kıvılcımlı, 1992a: 20). Üniversiteye çevirdiği hapishaneden teorik donanımını edinmiş, ideolojik boşluğu dolduracak teorik

5 İkinci baskısı yarım yüzyıl sonra, 1978'de, Çağrı Yayıncılık tarafından yapılan bu eser ne yazık ki hak ettiği ilgiyi ne Doktor Hikmet Kıvılcımlı'nın izleyicilerinden ne de emek tarihçilerinden görmüştür. 1938 yasaklaması ve toplatılmasından sonra, 1980'li yıllarda da okuyucusu ile buluşması engellenen bu kitabı kütüphanelerden edinip okumak için özel izin gerekmiştir. Bu eserin hak ettiği ilgiyi görmesi için de üç çeyrek yüzyılın geçmesi gerekmiştir (Böylesi bir ilgi için bakınız Makal, 1999).

6 Kıvılcımlı, H. (1992a; 1992b). Cumhuriyet'in onuncu yıl dönemi nedeni ile aftan yararlanarak 1933 yılında çıkan Hikmet Kıvılcımlı'nın bu kitaptaki en son tarihli atfı 15.12.1932'dir (Cumhuriyet) (Kıvılcımlı, 1992b: 201).

7 Mihri Belli'nin H. Kıvılcımlı ile ilgili hapishane anıları bunu çok iyi gösteriyor: "Geldi, hoşbeşten sonra soyundu, yatağına çıktı, kitaplarını defterlerini açtı, başladı çalışmaya. Havalandırma saatleri dışında hep okudu, yazdı. Yemek de sorun değildi. (...) Doktor, karısının getirdiği yemekleri arkasındaki ranzaya koydurtuyor ve acıktıkça, çok kez gözünü önündeki kitaptan ayırmadan, elini uzatıp yiyecek bir şeyler alıyor, ağzına atıyordu. Yemek ısıtmak diye bir şey yoktu onun için. Gerçekten çalışkan adamdı" (Karaca, 2001). Emin Karaca'ya göre (2001: 71)Nazım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Kıvılcımlı'yı şöyle dizeleştirir: "Kitap okuyor mahkum Halil/ Çevirirken dizinde duran kitabın yapraklarını/ çok rahat bir ustalıkla kullanıyor/ bileklerinden demirli parmaklarını/ Kitap ve kelepçelerle/ on üç senedir/ bu beşinci yolculuğudur/ Gözlerinin altında çizgiler/ şakaklarında beyaz/ Halil belki ihtiyarladı biraz/ Fakat kitap, kelepçe ve yürek eskimedi/ Ve şimdi/ yürek her zamankinden umutlu / Halil okurken kitabını". Kıvılcımlı bir çocuk merakı ve büyük bir öğrenme isteği ile sürekli okuyor. Okumakla kalmıyor, yazıyor. Özellikle 1930'lu yılların ilk yarısında büyük bir boşluğu kapatmak için çok çalışıyor. Devrimci aydın olma sorumluluğu, işçi sınıfına karşı sorumluluk sürekli çalışmayı teşvik ediyor. H. Kıvılcımlı, zamanını bu sorumluluğu yerine getirmek için harcamaktan çekinmiyor.

birikime katkıda bulunacak eserleri tasarlamış olarak çıkar. Yapılacak olanları on maddede toplar. Teori, çeşitli mücadele, legaliteyi son haddine kadar kullanmak, kitlelerle iletişimi geliştirmek, bağlantı ipi olarak merkezî yayın organını kullanmak bunlardan bazılarıdır (Kıvılcımlı, 1992a: 330).[8]

CHF'nin de sınıf mücadelelerinden duyduğu büyük kaygı ile sınıfların varlığını reddedip, köye yöneldiği bu dönemde Kıvılcımlı sınıf mücadelesine hazırlık yaparken, 1932 yılı başında da ideolojisini sınıfların ve sınıf mücadelesinin yokluğu üzerine inşa eden *Kadro* dergisi çıkmaya başladı. Dergiyi çıkaranlar, Kıvılcımlı'nin ifadesi ile komünizme teorik alanda saldıranlar olup, "1927'ye kadar, hareketin kolay legalitesinden kalma hızla, işçi sınıfı üstünde gereksiz bir safra olarak kalan kuyrukçuluk" yapmış olan, eski yol arkadaşlarıydı. Sınıfların ve sınıf mücadelesinin olmadığını savunanların tezine karşı sınıfların ve sınıf mücadelesinin olduğunu göstermek gerekiyordu. Kıvılcımlı'nın iki kitap halinde düşündüğü, ama sadece ilkini yazdığı *Türkiye İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı (Birinci Kitap, Sayı, Topoğrafya, Kadın ve Çocuk)*, *Kadro* dergisi kapandıktan bir yıl sonra çıktı. Kıvılcımlı'nın bu kitabı, bir bakıma, Kadroculara işçi sınıfının varlığını gösteren, ideolojik bir cevap olarak da değerlendirilebilir. Şimdi bu cevabın değerlendirmesini yapabiliriz.

Kıvılcımlı bu kitabında devrim olanaklarının Türkiye'de de olduğunu göstermek ister. Hem niceliksel hem niteliksel açıdan bir potansiyel vardır.[9] Bu nedenle işçi sınıfının varlığını ortaya koymak için ilkin sayısal verileri değerlendirir. Bunu niçin yaptığını daha iyi anlamak için ise "Ön Son Söz" bölümüne bakmak gerekir.

> Türkiye'de, bütün dünyadaki adile proletarya denilen, bir işçi sınıfı var mı? Eğer, geçenleri iyice unutmadıysak, hatırlayabiliriz ki, 1928-1929 yıllarına gelinceyedek, Türkiyede işçi sınıfı diye bir sınıfın varlığı bayağı 'aklı selim' zümreleri, yani burjuva ve küçük burjuva yazganları tarafından bir türlü 'kabul' edilemiyordu. Bu kabul edemeyiş proletaryanın yokluğundan mı ileri geliyordu? Hayır. O 'haleti ruhiye'nin anlamı şu idi: Türkiye'de elbette bir işçi sınıfı vardı; fakat, bu sınıf nedense henüz 'sınıfın kendisi' olarak konuyor: ve sırf bir 'ekonomi faktörü' farz ediliyordu. (...) Bu

8 Kıvılcımlı legaliteden kaçışı, legal olanaklardan yararlanarak teorik yayınlar çıkarılmayışını, bu alanda yaşanan sefaleti oldukça sert bir dille eleştirir. Komünist yayın yapanların 6 aydan 3 yıla kadar hapis cezası ile karşı karşıya kaldığı bir yerde, komünistlikle suçlanarak Ceza Kanunu'nun 146. ve 171. maddelerinden 4 yıldan 12 yıla kadar ağır hapsi göze alanların neden legal alanda yayın yapmadıklarını, başarısızlığın nedenlerini sorgular. Ona göre "Bu başaramamak, ne olanaksızlıktan ne de korkaklığımızdan ileri gelmiyor. Yalnız girişim yeteneğimizi kullanmayışımızdan, bu konuda planlı ve sistematik kararları bir türlü alıp işe ciddiyetle başlayamayışımızdan ileri geliyor" (Kıvılcımlı, 1992b: 537). Karaca'ya göre (2001: 21), "1935'te 'İçeride kurallarını hazırladığı (...), strateji planına uygun legalite taktiği uygulayarak' Parti'ye 'bir çığır açmak için' Marksizm Bibliyoteği yayınevini kurar".

9 Kıvılcımlı'nın 1935 yılında işçi sınıfının devrim için yeterli nicel ve nitel özelliklere sahip olduğunu ortaya koyan bu titiz çalışması unutulmuş olsa gerek ki, 1960'lı yıllarda işçi sınıfının nicel ve nitel açıdan gücü yeniden tartışmaya açılmış, ancak 15-16 Haziran İşçi Hareketi ile birlikte bu tartışma büyük ölçüde sona ermiştir.

> yüzden, 1928-9 yıllarına değin Türkiye proletaryası 'sınıf kendisi için' çağına ermiş bir 'politika faktörü' sayılamıyordu.. (...) Lakin, Tabiat hadiseleri gibi Cemiyet hadiseleri de, az çok bir birikişten sonra *sıçramalarla* deyişen, kemmiyetten keyfiyete birdenbire atlayış diyalektiğine uygun birer gidiştirler. Müteveffa Serbes Fırkanın İzmir gazvesi sıralarında da böyle bir şey oldu. (...) O zamana değin *keen-lem-yekun* sayılan amele sınıfı, o anda, Fethi beyin İzmire basan ayağı kutluluğuna mı, böylece birdenbire, sanki *'min tarafillah'* bir *'büyük işci kitlesi'* oluvermişti? Gene, hayır. Ama *'nümayişçilerin kamilen amele'* oluşu, o zamana kadar boyuna 'göz önünde tutul'duğu halde hiç te 'göze çarpmıyna [çarpmıyan]' bir ekonomi *kemmiyetinin* diyalektikçe politik bir *keyfiyete* geçebileceğini -en görmek istemiyen gözler için bile- besbelli etmişti. Kalıyordu, bu apansızın 'tezahür' eden fakt'ın, bu olan bitenin şuur defterine 'tescil' edilmesi (Kıvılcımlı, 1935: 69).

Tescil etmek de Hikmet Kıvılcımlı'ya düşecekti. Döneminin bu çalışkan devrimci aydını, tartışmaya son verecek bir titizlikle tescil işini, Marksizm ve Leninizmden öğrendikleri çerçevesinde yapmaya çalışacaktı. Önce bir soruya yanıt vermek gerekiyordu. Soru yine kendisine aitti: "Türkiyede sayıca ne kadar amele var?". Kolay bir soru olsa da yanıtını bulmak o kadar kolay değil. Öyle de olsa, Kıvılcımlı yılmaz. Çünkü, "Bunu ararken gerçek rakamı bulmamızı güçleştiren bazı engeller veya hadiseler önümüze çıkar. Bu hadiseleri normal veya anormal, iyi veya kötü diye adlandırmanın bir yararlığı yok: 'olanlar olanlardır' " (Kıvılcımlı, 1935: 1). Veri eksikliklerine rağmen, mümkün olduğunca devletin resmî kaynaklarına dayanarak işçi sınıfını niceliksel olarak kimi özellikleri ile birlikte ortaya koymaya çalışır. Ulaştığı rakamlar çarpıcıdır. Çarpıcılık işçi sınıfı adına bir devrim gerçekleştirilmiş devrim öncesinin Rusyası ile yapılan karşılaştırmalarda yatmaktadır. "Türkiye'de sırf senayi amelesinin tekmil nufusa nispeti (...) "50 kişide 1 senayi işçisi" olup, bu oran "elbette ileri Avrupa senayi memleketlerine bakarak pek az bir nispettir". Avrupa için pek az olmasına azdır da Rusya için nasıldır? "1917 de zırai ve geri bir memleket olan çarlık Rusyasında 180 milyon nüfusa karşı yalnız iki milyon 9 yüz bin senayi işçisi vardı. Senayi amelesinin nüfusa nispeti 1/62. Eğer 180 milyon nüfusu harbsonunda 142 milyona inmiş sayarsak, aynı nispet 1/52 dir" (Kıvılcımlı, 1935: 8). Öğrenmeye meraklı, "tescil"de titiz olan Kıvılcımlı'nın bu karşılaştırma ile yetinip, bundan sonra polemiğe girmesini beklemek ona büyük haksızlık olur. Bu çalışkan devrimci aydın devam ediyor, sanayi işçilerinden sonra diğer işçileri de tesbite çalışıyor. Bunun için de bir işçi tanımı yapması gerekiyor. Tanımı dolaylı yapıyor: "Fakat, Türkiye Proletaryası denince, hiç şüphesiz, geçimini iş gücünün satımile çıkaran bütün türkiye çalışkanları göz önüne gelir" (Kıvılcımlı, 1935: 10). Bu tanım çerçevesinde

> zırai bir ülkede işçi sınıfı 'sırf senayi amelesi'nden ibaret kalmaz. Senayi proleterlerinden başka, senayi amelesi sırasında sayılmayan umum muvasala, nakliye, liman, deniz işçileri, ekincilik mahsullerinin manipülasyonunda çalışan ameleler, alelumun

> şehir çalışkanları ile ticaret müstahdemleri, 'esnaf' sayılan proleterler (şöförler, hamallar gibi!), nihayet ev sanayiinin adsız proleterleri ve uçsuz bucaksız zıraat gündelikcileri, ırgatlar ve ilk. llh... vardır. Bütün bu emekci zümreleri, bir sözle, biricik proleterya ordusunu tekmilleyen bölükler ve taburlardır. Hepsinin birleşik vasıfları: doğrudan doğruya veya dolayisile bir iş verici bulup, onun emrinde ücretle çalışmakta toplanır (Kıvılcımlı, 1935: 10).

Peki, bu ücretle çalışmakta olan "çalışkanların" toplam sayısı ne kadardır? Titiz bir araştırmadan sonra eleyerek, ekleyerek ulaşılan sayı aşağıda tabloda gösterildiği gibidir.[10]

Kıvılcımlı'nın "Bilanço"su

	Asgari	*Azami*
Şehir proletaryası		
Sırf Senayi amelesi	238.000	238.000
Zirai mahsul manipla işçileri	150.000	200.000
Demir yolları işçileri	20.000	22.000
Deniz işçileri	30.000	35.000
Otomobil vs. nakliye işçileri	10.000	15.000
"Gayrı müstahsil" proleterler	150.000	200.000
	598.000	720.000
Ziraat proleterleri	200.000	250.000
Umumi yekun	798.000	960.000

Kaynak: Kıvılcımlı, 1935: 32.

Meraklı Kıvılcımlı, bu sayının hangi "nispete" ve bu "nispetin" de diğer ülkelerle karşılaştırıldığında neye denk geldiğini merak ediyor:

> gerek köy gerekse şehir amelelerinin (800 ile 950 bin) tekmil nufus içindeki nispeti 1/14 ile 1/16 dır (14 ila 16 kişide bir kişi amele). Bu nispet dahi, senayici Batı ülkelerine bakarak, küçük görülebilir. Fakat doğuya ve zıraatçi ölkelere doğru gelinirse nispetin hiçe sayılamayacağı görülür. (...) Mesela 1924-1925 sıralarında, Lozovsky ye göre 'Rusyada 150 milyon nufusdan, zıraat ameleleri de dahil olmak üzere *azami* [altını biz çizdik H.K.] 8 ila 9 milyonu proleter idi: yani, zıraat amelesi ile birlikde tekmil proleterlerin nufusa nispeti 1/15 ila 1/18 oluyor (Hem de inkılabdan 7-8 yıl sonra.) (Kıvılcımlı, 1935: 33).

Böyle bir karşılaştırma da Kıvılcımlı'yı tatmin etmez. Değerlendirmelerini sürdürür. Kentlerdeki durumu da ortaya koymak ister: "şehir nüfusunda amele nispeti"nin 1/5 ila 1/6 olduğunu gösterir. Yani, "Türkiyede her 5 ila 6 şehirliden biri proleterdir, geçimini iş gücünün satımı ile çıkarır. Aynı şehir nufusu

10 Bu sayıma yönelik ayrıntılı bilgiler için bakınız Kıvılcımlı, 1935: 10-32.

içinde, sırf senayi amelesinin nispeti 1/13 (her on üç şehirlide birisi senayi amalesi)dir. Şehirde sırf senayi amelesinden maıdaki işçileri kırpa kırpa senayi amelesinin rakamına (238 bine) indirsek, *bu en bedbin tahminle* bile, gene her 7 şehirliden birisi amele olur" (Kıvılcımlı, 1935: 34).[11]

Bu "amele"nin bir de ailesi vardır, o nedenle onları da hesaba katmak gerekir ki, bu durumda "amele nufusu" bulunacaktır. "Sırf indüstri amelesi nüfusu" 714.000, "şehir nufusu içindeki yüzdesi" 21.6"; "tekmil şehir proleterleri...[nüfusu] 1.950.000, "şehir nufusu içindeki yüzdesi" 59.1; "en bedbin ihlimalle [ihtimalle] şehir proleterleri [nüfusu] 1.428.000, "şehir nufusu içindeki yüzdesi" 43.2'dir (Kıvılcımlı, 1935: 36).[12] Burada, Kıvılcımlı'ya yöneltilebilecek en önemli eleştiri, kent nüfusu artışı ile işçi sınıfının ve "amele nüfusunun" artışını karşılıklı olarak değerlendirmemiş olmasıdır. Ancak, eldeki verilerin sınırlılığı çerçevesinde bu eksiklik de gözardı edilebilir!

Kıvılcımlı merakla işçi sınıfının özelliklerini ortaya koymaya çalışıyor. İşçilerin hangi kentlerde, bölgelerde ne derecede yoğunlaştığını araştırıyor. Ulaştığı sonuç şöyle: "Türkiyede yalnız bir vilayet (hatta bir şehir: İstanbul) tekmil Türkiye orta ve büyük sanayi iş elinin 1/4 nden fazlasını; ayrıca iki vilayet (veya şehir: Zonguldakla İzmir) de aynı iş elinin sekizde birerini ki, ikisi birden 1/4 ni içlerinde toplar: şu bakımdan Türkiyenin yalnız üç vilayetinde (İstanbul-İzmir-Zonguldakta) iş elinin yarısında epiy ziyadesi (yüzde 56 kadarı) derlenip toplanıverir" (Kıvılcımlı: 1935: 40). Bursa, Adana, Balıkesir, Mersin gibi işçilerin yoğunlaştığı diğer dört şehrin payı ise 1/5 tir. "Sınayi semti" şehirlerlerin nüfusu ile "amele sayısının nüfusa nispeti ise şöyledir: İstanbul 1/10; Adana, Cebelibereket, Mersin, İçel [Silifke] 1/10;[13] İzmir 1/8; Zonguldak ve Ereğli kazaları 1/6 (Kıvılcımlı, 1935: 42). Kıvılcımlı, önemli bir gerçeğin altını çizme gereği duyuyor:

> Türkiyenin endüstri şehirlerinde, muayyen amele mıntıkaları ve semtleri öteki mıntıka ve semtlerden gittikçe *farklılaşmaktadır*. İzmir, İstanbul, Ankara, Adana, ve ilah. şehirlerinde, hususi hayat şartlarını temsil etmeğe başlıyan amele semtleri, amele mahalleleri, şehirlerin öteki semt ve mahallelerinden açıkça ayırt edilmeğe başlamıştır (Kıvılcımlı, 1935: 43).

Belediyeler aracılığı ile "amele mahallesi" kurulması girişimlerinde bulunulduğuna dikkat çektikten sonra, kendisinden bekleneceği gibi, bunun nedenini de yorumluyor: "Hele yeni yapılan veya geniş mikyasta tamire ve imara

---

11 "İhsai yıllık" a göre Türkiye'nin kent nüfusu 3.305.879'dur. Kıvılcımlı'nın tespitine göre şehir proletaryası "askari" 600.000, azami 700.000'dir.

12 Lenin'in de Rusya'da işçi sınıfının nicel varlığını ve özelliklerini ortaya koymaya çalıştığı "Birinci Rus Devriminin Önkoşulları 1894-1899" eserinde benzer değerlendirmeler yapıldığı hatırlandığında Kıvılcımlı'nın çabası daha net anlaşılmış olacaktır. Bir karşılaştırma için bakınız Lenin, 1993: 294-312.

13 Bu oran yalnız Adana işçi sayısına göredir. Şehirlerin toplam nüfusu 640 bin, Adana'daki işçi sayısı 60 bin. Sadece Adana'da işçi/ toplam nüfus oranı 60.000/227.000 = 1/4'tür.

uğrıyan şehirlerde bu beledi topoğrafya adeta kendiliğinden 'asri' kılığında doğuyor. Çünkü kapital için, iş elinin istikrarı ve ihtisaslaşması bakımınca bundan daha verimli ve rasyonel bir ökonomi usulü sistemleştirilemezdi" (Kıvılcımlı: 1935: 43). Çünkü, "bu hususi temayül, daha ökonomik ve kar getirici şekilde planlaştırılmaktadır".

Merakı dinmeyen Kıvılcımlı, işçilerin büyük işletmelerde ne derece yoğunlaştığını da bulmaya çalışıyor. Karanlık samanlıkta iğne aradığını bile bile. Türkiye için sağlıklı bir değerlendirme yapamayacağını anlayınca, az çok veriye ulaştığı İzmir'den hareketle bu durumu tespit etmeye çalışıyor: topluyor, çıkarıyor, bölüyor. Ama aradığı sonuca ulaşıyor, sonuç önemli:

> tekmil işletmelerin % 0.43 (yüzde yarımı bile değil) tekmil amelenin % 37 sini kucağında toplar. Amerikada bütün işletmelerin % 1.1'i amelenin % 30.5 ini topluyordu. (..) Almanyada geniş anlamile endüstri müesseselerinin % 9 u, amelenin % 36.5 ini benimsiyordu. Demek, amelenin temerküz ve merkezileşme derecesi bakımından Türkiye en ileri endüstri memleketlerinden (Amerika ve Avrupadan) pek geri gözüküyor mu? (Kıvılcımlı: 1935: 49).

Soru, cevabı da içinde barındırıyor. Ama, bir başka ülke ile daha mutlaka karşılaştırma yapması gerekiyor. Bu da devrimin gerçekleştiği Rusya ile oluyor.

> Aynı mukayeseyi bir başka ölçü ile tekrarlayalım. 1917 den önceki çarlık Rusyada 500 den fazla işçi kullanan müesseseler tekmil işletmeler amelesi yekununun % 45 ini kaplıyordu. Amerikada ise bu nisbet % 33 idi. Türkiyenin Ege mıntıkasında 1929 yılınan önce nisbeten az temerküzlü endüstri kollarında yalnız yukarda andığımız 7 müessesecik için işci sayısı 560 dan yukarı idi. Bu 7 işletmenin amelesi karşılık düştüğü istihsal şubeleri amele yekununun % 37 sini tutar" (Kıvılcımlı, 1935: 48).

Burada biraz zorlayarak, bir karşılaştırma yapar. Ancak eldeki veriler de bu kadarını olanaklı kılar. Bir eğilimi göstermek bakımından bu tespit başlı başına bir değer taşır. Eğilimli "temerküz ve merkezileşme derecesi bakımından" dikkate değer bir yönde gelişmektedir. Kıvılcımlı'nın aslında göstermek istediği biraz da bu eğilimdir. Öyle olduğu için açılacak ve kurulacak olan kimi işletmelerin büyüklüğüne dikkat çeker.[14]

Kadın ve çocuk emeğinin ucuz emek gücü olarak nasıl kullanıldığını uzun uzun açıklayan Kıvılcımlı,[15] bunun "kapitalist sosyetelerde" neye yol açtığını belirtir:

> 1- Kadın ve çocuk işçilerin erişkin erkeklerle (karının kocası ve çocuğun babası ile) şiddetli bir rekabete girişi; 2-Aylaklığın, ihtiyat endüstri işsizleri ordusunun artışı; 3-İşin müddet ve şiddetçe ağırlaşması; 4- Frenklerin '*salaire de misere*' dedikleri yok-

14 Bakınız Kıvılcımlı, 1935: 50-55.

15 Bakınız Kıvılcımlı, 1935: 56-68.

> sulluk ücretlerinin '*Kuutu layemut*' u bile yerine getiremeyişi ve 'mahmasa' denilen sürekli açlık; 5- Sosyal afetlerin önderi olan basil de Koh başda gelmek üzere bin bir çeşit meslek hastalıkları, sakatlıkları, illetleri; 6-Irkın ve alelumum insan dölünün bozulması, ve ilh... ilh... (Kıvılcımlı, 1935: 68).[16]

Bütün veri eksikliğine rağmen Kıvılcımlı istatistiğin görevinden yararlanmaya çalışarak, bu kitapta, Lenin'in ifadesi ile, çok yönlü bir tahlille saptanan sosyo-ekonomik ilişkileri sergileyerek, bu veriler aracılığı ekonomik gerçekliği ve sınıfsal mücadelenin olanaklılığını göstermektedir (Lenin, 1993). Ancak, kitabın yayınından kısa süre sonra parti yaklaşık on yıl sürecek bir "suskunluğa" bürünürken, 1930'ların sonunda Kıvılcımlı'nın payına düşen ise uzun sürecek bir hapislik olmuştur. 1930'ların ilk yarısına göre hava dönmüş ve rüzgâr sert esmeye başlamıştı. 1930'lu yıllarda Türkiye solunu temsil eden önemli devrimci aydınlardan olan (Küçük, 1997: 334) Doktor Hikmet Kıvılcımlı, merak duygusunu giderme ve çalışma isteğini yeni "üniversitelerinde" sürdürmeye devam etti. Ancak, emek tarihine katkıda bulunacak yeni çalışmalara imza atmadı. Bilimsel birikimi ile 1930'lu yıllarda aydınlığı genişleterek, gerçeğe daha yürekli ve daha cüretle bakabildi.[17] Kıvılcımlı'nın *Türkiye İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı (Birinci Kitap, Sayı, Topoğrafya, Kadın ve Çocuk)* bu bilimsel birikimi ile aydınlığı genişletişinin, gerçeğe daha yürekli ve daha cesaretle bakışının şahidi olarak karşımızda duruyor.[18]

KAYNAKÇA

Akkaya, Y. (2002) "Türkiye'de işçi sınıfı ve sendikacılık 1 (Kısa Özet)", *Praksis*, no. 5.

Akkaya, Y. (2001/2002) "Türkiye'de emek tarihinin sefaleti üzerine notlar", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 91.

[Çıladır] Ahmet Naim, (1934) *Zonguldak Havzası (Uzun Mehmet'ten Bugüne)*, Hüsnü Tabiat Matbaası, İstanbul.

Çıladır, S. (1977) *Zonguldak Havzasında İşçi Hareketlerinin Tarihi 1848/1940, Birinci Kitap*, Yer altı Maden/İş Yayınları, Ankara.

Evans, R. J. (1999) *Tarihin Savunusu*, (Çeviren: Uygur Kocabaşoğlu), İmge Kitabevi, Ankara.

Gülmez, M. (1983) *Türkiye'de Çalışma İlişkileri (1936 Öncesi)*, TODAİE Yayını, Ankara.

Karaca, E., (2001) *Sosyalizm Yolunda İnadın ve Direncin Adı KIVILCIMLI*, Gelenek, Tarih Dizisi 3, İstanbul.

Kıvılcım[lı], H. (1935) *Türkiye İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı (Birinci Kitap, Sayı, Topoğrafya, Kadın ve Çocuk)*, Marksizm Bibliyoteği V, İstanbul.

---

16 Ana metnin, "Ön Son Söz"den önceki, bu son cümlesinden sonra ikinci kitabın konusunu verir: "İşçi sınıfının sosyal durumu". Ne yazık ki, hem parti içi sorunlar, hem yayınevinde yaşanan sorunlar, arkasından gelen tutuklama nedeni ile bu kitap yazılamaz.

17 Yalçın Küçük (1997: 346), H. Kıvılcımlı'yı değerlendirdiği bölümde *Aydın Üzerine Tezler*'in yazımını değerlendirirken "Bilimsel birikim, aydınlığın genişlemesidir. Aydınlığın genişlemesi, gerçeğe daha yürekli ve daha cüretle bakabilmeyi sağlıyor" değerlendirmesini yapıyor. Kıvılcımlı'nın bu değerlendirmeyi çok hak ettiğini düşünüyorum.

18 Kütüphanelerde de bulmanın artık zorlaştığı bu kitabın yayıncısını beklediğini söylemeye gerek var mı?

Kıvılcımlı, H. (1992a) *Yol 1*, Bibliotek Yayınları, İstanbul.

Kıvılcımlı, H. (1992b) *Yol 2*, Bibliotek Yayınları, İstanbul.

Korniyenko, R.P. (1967) *The Labor Movement in Turkey: 1918-1963*, Joint Publications Research Service, Washington.

Küçük, Y. (1997) *Aydın ÜzerineTezler-5 (1830-1980)*,Tekin Yayınevi, İstanbul.

Lenin, V.I., (1993) *Seçme Eserler, Cilt: 1*, (Çeviren: Saliha N. Kaya), İnter Yayınları, İstanbul,

Makal, A. (1999) *Türkiye'de Tek Parti Döneminde Çalışma İlişkileri: 1920-1946*, İmge Kitabevi, Ankara.

Quataert, D. (19B7) *Osmanlı Devleti'nde Avrupa İktisadi Yayılımı ve Direnişi*, (Çeviren: Sabri Tekay),Yurt Yayınları, Ankara.

Quataert, D. (1999) *Sanayi Devrimi Çağında Osmanlı İmalat Sektörü*, (Çeviren: Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul.

Quataert, D.-Zürcher, E.J. (1998) (der.) *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler 1839-1950*, (Çeviren: Cahide İkiz), Ankara: İletişim Yayınları.

Rozaliyev, Y. N. (1979) *Türkiye'de Sınıflar ve Sınıf Mücadeleleri*, (Çeviren: M. Anibal), Belge Yayınları, İstanbul.

[Şanda] Hüseyin Avni, (1932) *Bir Yarım Müstemleke Oluş Tarihi*, İstanbul.

[Şanda] Hüseyin Avni, (1935) *190B'de Ecnebi Sermayesine Karşı İlk Kalkınmalar*, İstanbul.

Şişmanov, D. (1978) *Türkiye İşçi ve Sosyalist Hareketi (1908-1965)*, (Hazırlayan: Ayşe ve Ragıp Zarakolu), Belge Yayınları, İstanbul.

Şnurov, A. - Rozaliyev, Y. (1970) *Türkiye'de Kapitalistleşme ve Sınıf Kavgaları*, (Çeviren: Güneş Bozkaya), Ant Yayınları, İstanbul.

Şnurov, A. (1973) *Türkiye Proleteryası*, (Çeviren: Güneş Bozkaya), Yar Yayınları, İstanbul.

Tayanç, T. (2002) "'Türkiye'de emek tarihinin sefaleti üzerine notlar'a katkı", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 93.

Tunçay, M. (1989) *1923 Amele Birliği*, BDS Yayınları, İstanbul.

Tunçay, M. (1991) *Türkiye'de Sol Akımlar-I (1908-1925) 1*, BDS Yayınları, İstanbul.

Tunçay, M. (1991) *Türkiye'de Sol Akımlar-I (1908-1925) 2 (Belgeler)*, BDS Yayınları, İstanbul.

Tunçay, M. (1992) *Türkiye'de Sol Akımlar-II (1925-1936)*, BDS Yayınları, İstanbul.

ODTÜ Ekonomi Kongresi toplandı

*Erol Taymaz**

ODTÜ Ekonomik Araştırmalar Merkezi (ERC) tarafından düzenlenen Uluslararası ODTÜ/ERC Ekonomi Kongresi'nin altıncısı, bu yıl 11-14 Eylül tarihlerinde Ankara'da toplandı. Yurt dışı ve yurt içindeki iktisatçıların buluştuğu ve ekonomi teorisi ve pratiğinin tartışıldığı bir platform olmayı hedefleyen kongrede sunulan 300'den fazla tebliğ, kongrenin amacına ulaştığını kanıtlıyordu.

Önceki kongrelerde olduğu gibi, bu yıl da ekonominin tüm alanları kongrede kapsanmıştı. Oyun teorisinden, uluslararası finansa, yönetişimden ekonomik büyümeye, ekonometriden küresel krize, ekonomi alanındaki tüm güncel sorunlar ve tartışmalar kongre kapsamında ele alındı.

Kongrenin bu yıl en önemli yanlarından biri, uluslararası düzeyde tanınan çok sayıda davetli konuşmacının katılımıydı. Davetli konuşmacılar, diğer yıllarda da olduğu gibi, belirli konularda yoğunlaşmışlardı. Makroekonomik sorunlarını aşamamış ülkeler açısından önemli olan "makroekonomi, para ve bankacılık" konusu, kongrede ele alınan öncelikli alanlardan biriydi. Phillipe Bachetta, Aslı Demirgüç-Kunt, Maximilian J. B. Hall, Philipp Hartman, Eduard H. Hochreiter, Philip Lane, Ronald MacDonald, Lucio Sarno ve Peter Sinclair'in sunduğu tebliğler, Türkiye açısından da önemli dersler içeriyordu. Örneğin TC Merkez Bankası Konferansı'nı sunan ünlü iktisatçı Adam Posen'in konuşmasının başlığı son derece çarpıcıydı: *Daha Az Banka, Daha Az Kriz*. TC Merkez Bankası Konferansı'nı sunan ikinci araştırmacı Andrés Velasco da, gelişen piyasalarda döviz kuru politikalarını kapsamlı bir şekilde inceledi.

Kongrede tartışılan bir başka önemli konu da küresel kriz ve gelişen piyasalarda finansal krizler üzerine alternatif yaklaşımlardı. ABD ve İngiltere'nin yanısıra Arjantin, Filipinler, Hindistan, Malezya, Rusya ve Türkiye gibi finansal

(*) ODTÜ, İİBF, Ekonomi Bölümü.

krizlerin etkisini derinden yaşayan ülkelerden gelen iktisatçılar, özellikle IMF ve Dünya Bankası gibi uluslararası kuruluşların yaklaşımlarına karşı alternatif politika seçeneklerini sundular. Bu oturumlardaki konuşmacılar arasında Gerald Epstein, Jayati Ghosh, Arturo O'Connell, Chandru Sandrasekhar, Jomo Sundaram, Erinç Yeldan, Walden Bello, Alan Freeman, Kate Hudson, Boris Kagarlitsky, William I. Robinson, Sungur Savran gibi iktisatçılar yer alıyordu.

Kongrenin politik iktisada ilişkin davetli oturumlarında, Christopher Arthur, Al Campbell, Hans Ehrbar, Ben Fine, John Milios, Dimitris Milonakis, Simon Mohun, Geert Reuten ve Ahmet E. Tonak, Emek Değer Teorisi, kâr oranı dinamikleri, paranın içselliği gibi farklı konulara ilişkin araştırmalarını sundular.

Kongrede kuramsal ve yöntemsel konularda da önemli konuşmacılar vardı. Karim Abadir, Badi Baltagi, Jesus Gonzalo, Niels Haldrup, Grayham Mizon, Hashem Pesaran, Mike Wickens, Selahattin İmrohoroğlu, Michel Juillard, Mario Miranda ve Berç Rüstem'in katıldığı oturumlarda ekonometri ve "computational economics"in en yeni ve en teknik konuları, konunun uzmanı olmayan kişilerin bile rahatlıkla anlayabileceği bir şekilde, ekonometricilere özgü bir neşe içinde sunuldu.

Konu zenginliği, her konuyu ve konuşmacıyı tek tek anlatmayı olanaksız kılıyor. Fakat teknoloji ve endüstriyel iktisat alanında Jacques Cremer, John Kwoka, Marcus Noland, Jeffrey B. Nugent, Keith Pavitt ve Gerald Silverberg'in, yönetişim alanında Simon Deakin, Mara Faccio, Aydın Özkan, Ajit Singh ve Burçin Yurtoğlu'nun, tarımsal iktisat alanında Hartley Furtan, Kostas Karadininis, Haluk Kasnakoğlu'nun, bankacılık ve yeniden yapılanma konusunda Mark Caravan, Aslı Demirgüç-Kunt, Ruth Neyens ve Ceyla Pazarbaşıoğlu'nun katkılarından özellikle bahsetmemiz gerekiyor. Ayrıca Erdal Yavuz, Şevket Pamuk ve Korkut Boratav'ın, Osmanlı'dan günümüze büyüme sürecini inceledikleri oturumları ve Süreyya Serdengeçti, Faik Öztrak, M. Rifat Hisarcıklıoğlu, Ersin Özince ve Güven Sak'ın *Krizden Büyümeye: Ne Yapmalı?* paneli ilgiyle izlenen oturumlar arasındaydı.

Dinleyici-sunucu arasındaki ayrımı kaldırmak ve kongreye katılan herkesin tartışmalara aktif olarak katılabilmesini sağlamak amacıyla bu yıl farklı bir oturum biçimi denendi. *Forum* adıyla düzenlenen toplantıda oturuma katılan herkes konuşmacıydı! Politik iktisada ilişkin olarak düzenlenen Forum, kongrenin son günü olmasına karşın, 200'den fazla katılımcı/konuşmacının katkısıyla dört saatten fazla sürdü ve son derece yaratıcı tartışmalara tanık oldu.

300'den fazla tebliğin sunulduğu kongrenin başarı göstergelerinden biri, Türkiye'deki çeşitli üniversitelerden katılan çok sayıda genç iktisatçının nitelikli çalışmalarıydı. Türkiye'nin her bölgesinden kongreye katılan genç iktisatçılar (50'ye yakın üniversiteden katılım oldu), kongrenin başarılı ve canlı geçmesine büyük ölçüde katkıda bulundular.

Kongrenin en güzel anlarından biri şüphesiz Ankara Palas'ta düzenlenen Kapanış Yemeği ve ödül töreniydi. Gelenekselleşmiş olduğu şekilde büyük bir coşku içerisinde geçen Kapanış Yemeği, iktisatçıların da eğlenmeyi bilen insanlar olduklarını gösteriyordu. Ödül töreninde, TC Merkez Bankası Genç İktisatçı Ödülü, İMKB En İyi Finans Tebliği Ödülü ve TOBB Türkiye Ekonomisi Araştırma Ödülü sahiplerini buldu.

Özetler kitabının 350 sayfayı bulduğu kongreyi bir-iki sayfada özetlemek şüphesiz mümkün değil. Bu nedenle kongre ve tebliğler hakkında daha fazla bilgi almak isteyen okurlarımızı, tüm tebliğ özetlerinin yer aldığı kongre web sayfasına yönlendiriyoruz: www.erc.metu.edu.tr. Ayrıca 200'den fazla tebliğin tam metin olarak yer aldığı Kongre CD'sini ODTÜ Ekonomik Araştırmalar Merkezi'nden temin edebilirsiniz.

10-13 Eylül 2003'de, Yedinci Uluslararası ODTÜ/ERC Ekonomi Kongresi'nde buluşmak üzere...

Kültürel Dönüşler

*Fatma Tütüncü**

18-20 Eylül 2002 tarihlerinde Open University-Pavis Centre for Social and Cultural Research tarafından Oxford'da *Cultural Returns: Assessing the Place of Culture in Social Thought* başlıklı bir konferans düzenlendi. Bu uluslararası konferansın amacı, kültürel çalışmalar, kültürel ve siyasal teoriler, kültürel tarih, kültürel coğrafya, kültürel sosyoloji ve kültürel antropoloji alanlarındaki akademisyen ve araştırmacıları biraraya getirmek; birçok farklı disiplinde gerçekleşen "kültürel dönüşleri" gözönüne alarak, hem toplumsal düşünüş içindeki, hem de kültürelleşmiş varsayılan toplumlar ve ekonomilerdeki "kültür"ün yerini tartışmaktı.

Genellikle kabul edildiği üzere, gündelik yaşantılarımıza yayılmış olan kültür, giderek toplumsal ve siyasal değişim süreçlerinde önemli bir güç halini almış, ekonomik alanda anahtar bir rol oynamaya başlamış ve toplumsal düşünce alanında da başat bir konuma yerleşmiştir. Bu nedenle günümüzde birçok akademik disiplin (sosyoloji, siyaset bilimi, antropoloji, tarih, coğrafya, psikoloji, medya, eğitim ve toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi) anlam, sembol ve iletişim konularına büyük bir önem vermeye başlamıştır. Farklı disiplinlerdeki bu "kültürel dönüşler" ne ölçüde verimli olmuştur? Bu dönüşler toplum ile kültür arasındaki ilişkileri anlamamıza ne gibi katkılarda bulunmuştur? Bu gibi sorulara yanıt arayan konferansın bir amacı da, kültür üzerine yapılacak olan çalışma ve araştırmaların gelecekteki ve gelecekle ilgili yönelimleri hakkında tespitlerde bulunmaktı.

Konferansın ana temalarını beş ana başlık altında toplamak mümkün: Kültür ve Toplumsal Düşünüş; Kültürel Ekonomi: Ekonomi, Pazar ve Kültür Ara-

(*) ODTÜ, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü.

sındaki İlişkileri Tanımlayan Kavramsal Değişimler; Kültür ve Yönetişim: Kültürel Regülasyon ve Kültürün Toplumsal Yaşamdaki Rolünü Yeniden Düşünmek; Kültür ve Kimlik; ve Medya Kültürü.

Genel oturumlarda, Tony Bennett "Kültüre Dönüş" adlı konuşmasında kültür üzerine geliştirilmiş anlayış ve analizlerin, Foucaultcu bir yeniden düşünüşe tâbi tutularak, yönetme analitikleri açısından tekrar ele alınması gerektiğini vurguladı. Kültür ile toplum arasındaki ilişkiye bakışı belirleyen sosyoloji ve kültürel çalışmalar içindeki yaklaşımları sorgulamaya çalışan Bennett'ın iki temel iddiası vardı. İlki, Foucault'nun yönetme zihniyetine ilişkin argümanlarından hareket edildiğinde kültürel ve toplumsal olan, iki ayrı ilişkiyi değil, her zaman belli bir yönetme programına içkin tek bir ilişkiyi ifade etmektedir. Bu durumda yapılması gereken, bir toplumun ya da toplumsal formasyonun her ne kadar birbiriyle bağlantılı bile olsa, aslında özerk kabul edilen alanlarına ve bu alanlar arasındaki ilişkilere yoğunlaşmak yerine, yönetme zihniyetinin çeşitli düzeylerde sürdürdüğü stratejiler dolayımıyla ortaya çıkan ilişkilerle ilgili analizlere odaklanmaktır. Birinci iddiaya bağlı olan ikinci iddia ise şöyledir: kültürel/toplumsal olanı böylesi bir Foucaultcu kavrayış, kültür kavramını estetik ve entelektüel üretimin "yüksek" formlarına indirgeyerek sınırlandıran anlayışları altederek, gündelik yaşam biçimleri, gündelik değerler ve inanışları kapsar bir şekilde genişleme imkânına sahiptir.

Beverly Skeggs ise kendilik sürecinin değişimine ve kişiliğin kültürel bir mülkiyete dönüşmesine ilişkin bir konuşma yaptı. Skeggs'e göre yeni kapitalist üretim ilişkileri, kültürün (ve emeğin) "kişilik"(kendilik) adına mülkiyetleşmesine neden olarak kültürel farklılıkların bir kaynak, bir değer olarak kullanılabilmesine olanak sağlamıştır. Ne var ki, kültürel farklılığın bir "değer" olarak addedilmesi kapitalist toplumlarda her kesim için sözkonusu değildir; belirli sınırlılıklar taşır. Özellikle birtakım toplumsal gruplar (değişen koşullara ve bağlamlara göre işçi sınıfı, göçmenler, kadınlar vb.) bu sınırların kuruluşunda araçsallaşmakta, böylece dışlanan belli grupların sembolik ekonomide değişim değerleri bulunmamaktadır.

Anthony Elliott, "Psikanaliz, Siyaset ve Temsil Sorunu" başlıklı konuşmasında günümüz psikanalizi ile eleştirel toplumsal teorinin kesişme noktalarında, psikanalize, toplumsal dönüşüme yolaçabilecek bir siyasi boyut ve eleştirel kültürel çalışmalara da, psikanalitik bir boyut ekleyerek, yeni bir toplum ve benlik eleştirisi ortaya koymaya çalıştı. Elliott'a göre, psikanalitik bir boyuta sahip eleştirel teorinin, kültürün biliçaltında şekillenen kimlik, mahremiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik, öznelerarasılık ve toplumsallığa dair temsillerin nasıl oluştuğu ve oluşturulduğuna ilişkin bir eleştiri sunması mümkündür. Lacancı ve Lacan-sonrası özne teorilerini ve öznellik teorilerine Foucaultcu saldırıları eleştiren Elliott, Freudcu temsil nosyonunun bir savunmasını gündeme getirdi. Bu sayede, öznenin oluşumu; eylemin yaratıcılığı; endişe, fantezi ve

gündelik yaşam; demokrasi, akıl ve mutlak güç gibi konuların anlaşılmasında temsil edilebilirlik sorunlarının önemine değindi. Kısaca, benlik ve topluma ilişkin böylesi bir anlayışın özerklik ve demokrasinin gelişmesinde radikal bir güç oluşturacağını iddia etti.

Margie Wetherell, "Kültür içinde Kimlik: Söyleınsel Psikoloji ve Edimsellik Çalışması" başlıklı konuşmasında, kimliğin kültür içerisinde ampirik olarak çalışılmasında söylemsel psikoloji anlayışının önemine değindi. Söylemsel psikoloji, Bakhtin'in "ses"e (voice) ilişkin argümanlarıyla postyapısalcı özne teorilerinden beslenmekte; temel olarak da yerel söylemsel pratik çalışmalarına dayanmaktadır. Öznellik üzerine yapılan birçok postyapısalcı çalışmanın aksine, Wetherell söylemsel psikolojinin, gündelik yaşamdaki kimlik performanslarının yaratıcı ve kurucu doğasını gözönüne aldığını belirterek, psişik olanın böylece gizemli ve kavranamaz olmaktan çıkıp, gündelikliğin sıradanlığına yerleştirildiğini ifade etti.

Richard Johnson, "Kültürel Bir Dünyada Kültürel Çalışmalar" başlıklı konuşmasında, herkes kültürel olanı çalışmaya başlayınca Kültürel Çalışmalar'a ne olur sorusuna yanıt aradı. Kültürel Çalışmalar'ın disiplinler ötesi özelliğini ve bu sayede ortaya çıkan değişik alanlarda yapılan kültür çalışmalarının bir diyalog ve birbirinden öğrenme sürecine dönüşmesini olumladı. Öte yandan kendisinin de parçası olduğu Birmingham School üzerinde durdu. Hepimizin çok iyi bildiği gibi kültür ve iktidar oyunları birbirinden ayrı değildir, zaten hiçbir zaman böyle olmamıştır. Bunu yalnızca uluslararası siyaset ve iktidar ilişkilerinde değil, aynı zamanda Birmingham Üniversitesi'ndeki Kültürel Çalışmalar bölümünün bir süre önce kapatılmasına karar verilmesinde de gözlemlemek mümkündür. Sosyal ve beşeri bilimlerdeki her disiplin, kültürel olanı çalışmakla meşgul olduğunda, Kültürel Çalışmalar'ın kendi başına bir bölüm olarak varlığı olumlu ve gerekli olmak yerine, diğerlerinden farklı bir tarzda neyi çalışacağı belirsiz, hatta işlevsiz ve nihayet para etmez şeklinde yorumlanmış, başından beri disiplinlerarası ve disiplinler ötesi olan bir bölüm olarak, üniversiteden, disiplinlerden dışarı atılmıştı.

Nancy Fraser, Axel Honneth ile çıkardıkları son kitabındaki temalara değinen "Kapitalist Toplumda Kültür ve Ekonomi" başlıklı bir konuşma yaptı. "Tanınma" (recognition) kavramının, normatif iddialarımızın siyasi bir temeli ve öznelerarası ilişkilerin dayanağı olarak son zamanların tartışmalarındaki merkezî rolüne vurgu yapan Fraser, özellikle 11 Eylül'den sonra tanınma sorununun ihmal edilemeyecek bir noktaya ulaştığını belirtti. Axel Honneth ile yürüttükleri tartışmada, Honneth'in monistik bir tanınma kavramı ile kapitalist dünyadaki sorunların ve tüm siyasal talep ve iddiaların çözümlenebileceğine ilişkin inancına karşılık, Fraser, ikili bir süreçten, hem tanınma (recognition) hem de yeniden bölüşüm (redistribution) süreçlerinin birarada düşünülmesinden yana tavır aldı. Çünkü Fraser'a göre, yalnızca kapitalist toplum değil, bü-

tün toplumsal sistemler "tanınma" sorunuyla yüzyüzedir. Kapitalizme özgü mantık ise sözde-objektif bir pazar mekanizması dolayısıyla ekonomik anlamda sınıf ilişkileri yaratmasıdır ve bu ilişkiler basitçe "monistik bir tanınma" perspektifiyle anlaşılamaz. Bununla birlikte kapitalist toplumdaki bütün mücadeleler de yeniden bölüşüm sorununa indirgenemez; bu itibarla tanınma ve yeniden bölüşüm sorunlarının birarada çözümlenmesi zorunludur.

Medya Kültürü; Kültür ve Toplumsal Düşünce; Kimlik; Kültür ve Yönetişim; Kültürel Ekonomi; Diaspora ve Globalleşme ana başlıkları altında toplanabilecek diğer oturumlarda gençlikten, dijital kapitalizme, sinema ve romanlardan, yoksulluk ve AIDS'e, göçmenlikten diasporaya, vatandaşlıktan insan haklarına, açlık grevlerinden Çerkezlere, sömürgecilikten ulusal kimliklerin oluşumuna, medya ve akademik alanlardaki özgürlük ve otonomiden, din ve yaşlılığın temsiline kadar değişen, renkli çalışmalara yer verildi.

Kültürün globalleşen dünyada giderek merkezî bir konum teşkil ettiği çeşitli şekillerde dile getirilmiştir. Uzunca bir süredir kültürün kimlik, aidiyet ve ötekilik ile ilişkisi, kültürel homojenleşme iddialarına koşut gelişen kültürel farklılaşma ve çoğullaşma ve kültürler arasında melezleşme gibi konularda çeşitli argümanlar ortaya konmuştur. Ne var ki, tüm bu argüman ve düşünüş tarzları 11 Eylül'ün öngörülemezliğinin yarattığı şoku açıklamakta yetersiz kaldı. 11 Eylül, kültürel farklılıkların kimlik ve öznelliklerin kuruluş ve sürdürülüşündeki tayin edici rolünü bir kez daha gözler önüne serdi. Ama birçoğumuzun diline pelesenk olmuş "kültürel farklılık" bugün ne anlama geliyor? Yine 11 Eylül ile birlikte, kültürün, gündelik yaşamın sıradanlığına yayılmışlığının ötesinde uluslararası siyaset, ulusal sınırlar, globalleşen dünyada aşıldığı iddia edilen sınırlar, içiçe geçmiş ve melezleşmiş addedilen sembol ve anlamların ardında yatan ve olumsallığa direnir görünen, özsel ve tarih-dışı varsayılan ama her halükârda belirsiz olan birtakım kategorilerin varlığına işaret etmek anlamında önemi iyice günışığına çıktı. Tüm bu koşullar altında çeşitli disiplinlerde yaşanan "Kültürel Dönüşler" günümüzde neyi ifade ediyor? Kültürel Dönüşler konferansında belli disiplinlerde yaşanan kültürel dönüşlerin yanısıra, kültürel alanda yaşanan dönüşümlerin imkân ve imkânsızlıklarına dair telaffuzlara dikkat etmeye gayret ettik. "Kültürele Dönüş" kültürelin dönüşmesi ve dönüştürülmesini anlama, kavrama ve tayin etmede nasıl bir rol oynayabilir sorusuyla ilgilendik. Açıkçası, iktidar ilişkilerine, toplumsal eşitsizlik ve hiyerarşilere vurgu yapmayan ve toplumsal adalet ve dönüşüm olasılığını gündeme getirmeyen Kültürel Çalışmalar, basitçe birbirinin benzeri konuları ve örnekleri inceleyen bir kısır döngü girdabında boğulmaya mahkum gibi görünüyor.

Küresel etnografya: Küreseli yerelden kavramak

ŞERİFE GENİŞ

MICHAEL BURAWOY vd.
GLOBAL ETHNOGRAPHY: FORCES, CONNECTIONS AND IMAGINATIONS IN A POSTMODERN WORLD
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY, 2000, 392 SAYFA

İlk nesil sosyal bilimsel çalışmalar temel olarak küreselleşmeyi tanımlamaya, tarihselleştirmeye ve küreselleşme ile kapitalizm, modernite ve potmodernite arasındaki ilişkinin doğasını çözümlemeye çalıştılar. Yeni nesil çalışmalar ise küreselleşmenin toplumsal hayata somut etkisini araştırmaya yönelmekle kalmamış aynı zamanda küreselleşme sürecinin getirdiği toplumsal tarihsel dönüşümlerin sosyal bilimlerin geleneksel epistemolojik ve metodolojik varsayımlarına etkilerini de sorgulamaya başlamışlardır. *Global Ethnography* bu iki çabayı da içinde barındıran bir çalışmadır. Kitap dokuz ayrı örnek çalışmadan (case-study) ve bu çalışmaların kuramsal ve metodolojik kaygılarını ve çıkış noktalarını tartışan Michael Buroway'ın giriş ve sonuç makalelerinden oluşmaktadır. *Global Ethnography* Burawoy'ın öğrencileri ile birlikte hazırladığı ikinci kitap.* Kitabın kuramsal çerçevesi öğrencilerin alan çalışmalarındaki deneyim ve gözlemlerinden ve bunların varolan literatürdeki küreselleşmeye yaklaşımlar ile karşılaştırılmasından oluşmakta ve her bir örnek çalışma, küreselleşmenin farklı bir yüzünü ve dilimini analiz etmektedir. Kitabın küreselleşme tartışmalarına yaptığı kilit katkı da burada yatmaktadır.

Kitabın temel iddiası küresel ile yerel arasındaki ilişkinin sorunsallaştırılması gerekliliği ve küreselleşmenin yerelden yola çıkarak çalışılmasının daha anlamlı olacağıdır. Öncül küreselleşme çalışmaları genelde konuya yaklaşımlarında soyut kalmış ve makro bir perspektiften yola çıkarak küreselleşmenin yerele etkisini anlamaya çalışmışlar ya da bu ilişkiye dair spekülasyonlar yapmışlardır. Oysa Burawoy ve öğrencileri yerelin küresel içinde eritilemeyeceğini ve farklı yerelliklerde farklı küreselleşmeler yaşanabileceğini iddia ederler. Etnografya da "yerinden küreselleşme"yi araştırmak için en uygun metodu sunar. Araştırmacı kendini yerelde konumlandırarak küresel süreçlerin farklı gruplar tarafından nasıl deneyimlendiğini, nasıl yerelleştiğini araştırır. Fakat yerelin küreselleşme ile buluşmasını çalışmak etnografik metodun ve alanın başka bir biçimde tanımlanmasını da gerektirir. 'Şimdi' ve 'burada' ile tanımlanan, katı sınırları olan geleneksel etnografik alan, küresel ideolojiler, söylemler, ekonomik süreçler, aktörler ve benzerleri karşısında yetersiz ve anlamsız kalır. Yeni bir etnografik alan ve metot tanımı gerekmektedir. Küresel etnografya alanını kapalı değil açık, bağımsız değil yerel ötesi süreçler ve akışlar ile ilişki içinde, tarihsiz değil tarihsel ilişkileri bağlamında kavramsallaştırır. Araştırmacı gerekirse zaman ve mekân içinde seyahat ederek ya da kendini yerelde konumlandırarak küresel akışları takip eder. Yani tarihten bugüne ve mikrodan makroya gidip gelerek yerelin küresel ile ilişkisini araştırır. Yerelden bakılınca küresel olan evren-

(*) Burawoy'un öğrencileri ile yayınladığı bir önceki kitap: *Ethnography Unbound: Power and Resistance in the Modern Metropolis*. Berkeley, University of California Press, 1991.

sel olmaktan çıkar. Farklı yerellikler ve farklı gruplar küreselleşmeyi farklı şekillerde yaşarlar. Küreselleşme bazıları için direndikleri ya da kabul etmek zorunda kaldıkları *dışsal güçlerdir*. Kimileri içinse küreselleşme sürdürülmesi gereken dünyanın farklı yerlerine uzanan ve yeni olanaklar kapısı açan *ulusötesi bağlantılardır*. Diğerleri içinse kabul edilmesi ya da sorgulanması gereken küresel dolaşıma girmiş *küresel tahayyüllerdir* (imaginations). Küreselleşmenin bu üç farlı yüzü ve deneyimi, küreselleşmeyi zaman, mekân ve toplumsal ötesi olmaktan çıkarıp yerelde ve toplumsalda temellendirir.

Kitaptaki makaleler küreselleşmenin bu üç farklı yüzünü analiz eden, yerelden küresele yaklaşımının uygulaması çalışmalardan oluşur. Kitabın ilk bölümündeki makaleler küreselleşmeyi *dışsal güçler* olarak gözlemler ve kavramsallaştırır. Lynne Haney, Macaristan'daki sosyal devlet kurum ve ideolojilerin küresel 'ihtiyaç söylemleri' tarafından nasıl dönüştürüldüğünü ve yeniden kurulduğunu, yardım alan kadınların bu kurumlarla olan ilişkilerinin tarihsel-etnografik bir analizini yaparak gösterir. Bireysel ihtiyaç ve mağdur (yoksul) kavramlarından hareket eden bu yeni küresel söylem, sınıf-ötesi olan ve ortak ihtiyaç (işçiler, kadınlar ve aileler) yaklaşımından hareket eden eski söylem ve pratikleri (Macar sosyal bilimcilerin ve devlet bürokrat ve çalışanlarının da katkısıyla) yerinden etmiş, sosyal yardım talep eden kadınları yalnızlaştırmıştır. Teresa Gowan, San Francisco'daki evsizleri ve nostaljilerini çalışır. Evsizler belki de küreselleşmenin kaybedenler yüzünü en acı ve dolaysız temsil edenlerdir. Gowan sayılar olarak bildiğimiz, karşılaştığımızda acıyıp yardım ettiğimiz ya da görmezden gelip yol değiştirdiğimiz, uzaklaşınca da bir an önce unutmak istediğimiz evsizlerin hikâyesini ete ve kemiğe büründürür. Evsizler onları patolojikleştiren akademik, siyasi ve popüler söylemlerin yansıtmaya çalıştığı gibi ayyaşlar, deliler, sorumsuz kişiler değil aksine küreselleşmenin sistematik olarak *ürettiği* daha dün senin benim gibi olan insanlar, kısacası yeni toplumsalın kara yüzleridir. Bu bölümün son makalesinde Joseph Blum, yaklaşık yirmi sene boyunca işçi ve sendikacı olarak çalıştığı San Francisco Bay bölgesinde gemi tamiratı ve ağır metal üretimi sanayiinin bu dönem içinde geçirdiği trajik dönüşümü iş arkadaşları ve yoldaşlarının gözünden anlamaya ve anlatmaya çalışır. Bu Amerika'nın endüstriyelden endüstri-sonrası neo-liberal topluma geçişinin öyküsüdür. Diğer bir deyişle, gemi ve metal işçilerinin gruplar halinde işten atılmasının, düzenli-sigortalı-sendikalı işten part time-sigortasız-sendikasız çalışma düzenine geçişinin, işçilerin birbirlerine yabancılaşmasının, ekmek parası kazanmanın verdiği gururu ve bazen bunların da ötesinde ailesini, evini ve toplumdaki statüsünü yitirmesinin öyküsüdür.

Kitabın ikinci bölümündeki makaleler küreselleşmeyi *küresel bağlantılar* olarak çalışır. Yani küreseli yerelleştiren ve bunu yaparak küreselleşmeyi olanaklı kılan kurumlara, toplumsal hareketlere ve gruplara bakarlar. Bu süreci farklı alanlara bakarak çalışmak mümkündür. Buradaki çalışmalar araştırma alanı olarak "ulusötesi toplumsal"ı ya da "ulusötesi kamusal alanlar"ı seçerler. Küresel bağlantıların içinde yer alanlar genellikle küreselleşmenin kazanan tarafları yani küresel bağlantıları ekonomik, toplumsal ve kültürel kapitale dönüştürebilenlerdir. Sheba George'un çalışması nasıl ulusötesi ekonomik süreçlerin ve göç bağlantılarının Hindistan'ın Kebala bölgesinden hemşirelerin Amerika'ya gelmelerini ve orada toplumsal ve mesleki statü açısından yükselmelerini olanaklı kıldığını anlatır. Kadınların toplumsal rollerindeki bu dönüşüm geçici ve düşük üc-

retli işlerde çalışmak zorunda kalan kocaları ile cinsiyet rolleri ve güç ilişkileri açısından sorunlar yaratır. Ne var ki, kadınların statüsünün güçlenmesi için her olanağı sunan Amerika'daki yeni dinamikler yine de kadınların toplumsal ve aile içi konumunu değiştirmeye yetmez. Kebalalılar'ın Amerika'da kurdukları kilise ve Hindistan'daki komüniteleri ile devam ettirdikleri ilişkiler, kadınları geleneksel rollerine ve kimliklerine çekmeye çalışır. Sean O'Riain, Dublin'de ve Silicon Vadisi'nde konuşlanmış, ilişki halinde olan ve kariyerleri genellikle Dublin'de başlayıp Silicon Vadi-

si'nde biten İrlandalı bilgisayar programcılarının ulusötesi ekonomik alan içindeki ulusötesi dayanışma ve çalışma ilişkilerini çalışır. O'Rain'ın çalışması küresel ekonominin yersiz yurtsuz değil, belli yerler ve bölgeler üzerinden ve bu bölgeler arasındaki insan, bilgi ve kaynak akışı ile organize olduğunu gösterir. Küresel kapitalizmin teknolojik gelişme ve politik düzenlemelerle olanaklı hale gelen mekânsal organizasyonundaki değişimler yeni çalışma biçimleri ve kariyer olanakları sunar. Fakat iddia edildiği gibi küresel ekonomi görece daha eşitlikçi ve demokratik çalışma koşulları değil yeni eşitsizlikler ve güç ilişkileri de beraberinde getirir. Millie Thayer, küreselleşmenin nasıl ulusötesi toplumsal hareketler doğurduğunu ya da varolanlar arasında ulusötesi dayanışma formları geliştirdiğini Brezilya'daki bir feminist organizasyon içinde yaptığı etnografik çalışma üzerinden anlatır. Brezilya feministleri kendi toplumlarında karşılaştıkları sorunlarla mücadele ederken Amerika'da gelişen "bedenimiz bizimdir" hareketinden etkilenir ve bu sloganı yine Amerikan feminizminin icadı olan "toplumsal cinsiyet" ve Brezilya toplumsal hareketlerinin deneyimlerinden süzülen "vatandaşlık" kavramları ile yeniden tanımlarlar. Thayer, Kuzey'den seyahat eden bu feminist söylemlerin Brezilyalı feministlerce dönüştürülüp yerelleştirilmesini araştırdıktan sonra bu söylemlerin bir kaynağı olan Boston Topluluğu'na gider ve Amerikan feministlerinin Brezilyalı feministlerin söylemlerinden etkilenip etkilenmediklerini araştırır. Thayer'ın gördüğü, feminist söylemlerin tek yönlü yani Kuzey'den Güney'e seyahatidir. Thayer'in sonuç bölümünde tartıştığı gibi küreselleşme toplumsal hareketler arasında ulusötesi alışverişi artırmaktadır. Ne var ki, bu küresel alışveriş tek yönlüdür. Kuzey'in ekonomik, kültürel ve ideolojik hegemonyası Güney'den gelebilecek söylemsel akışları dışlamakta ya da marjinalleştirmektedir.

Üçüncü ve son bölümdeki makaleler küreselleşmeyi *küresel tahayyüller* olarak ele alır. Bu bölümün özneleri diğer iki bölümde ele alınanlardan farklı olarak ne tümüyle kaybedenleri ne de tam anlamıyla kazananları temsil eder. Bu kişilerin, grupların ve kurumların konumu daha ikircikliidir. Küreselin etkisini ve tehdidini hissederler ama ne ilk gruptakiler gibi tümüyle küreselin kurbanlarını ne de ikinciler gibi küreselin kazananlarını oluştururlar. Yapısal konumlarının verdiği göreli otonomileri, küresel olanı yöneltmeye ya da kontrol etmeye çalışmalarını, küresel olan ile topluca pazarlık yapabilecek bir açık bulabilmelerini olanaklı kılar. Bu gruplara örnek-

ler Macaristan'daki köylüler, Amerika'daki göğüs kanseri aktivistleri ve Pittsburgh kentindeki kamu işçileridir. Zsuzsa Gille'in çalışması bir Macar köyüne çokuluslu atık yakma şirketinin girişi ve bu sürecin köylüler içinde ve köylüler ve şirket arasında ortaya çıkardığı çatışma ve koalisyon süreçlerini anlatır. Gruplar ikiye ayrılmıştır. Köyde atık yakma tesislerinin kurulmasına karşı çıkanlar ve destekleyenler. Ortak olan nokta ise her grubun iddialarını küresel aktörlere ve söylemlere eklemlemeleri ve bunları konumlarını desteklemek için

kullanmalarıdır. Köyün elitleri küresel atık yakma endüstrisi ile koalisyon kurup onların 'çevreci' söylemlerini kullanırken, karşı çıkan köylüler de Batılı çevreciler ile koalisyona girerler. Yani her iki grup da Avrupa'daki farklı toplumsal gruplar ve söylemler ile kendilerini eklemlemeye çalışır. Biri Macaristan'ın 'temizlenmesini' Avrupalı olmanın bir gereği olarak kurarken, diğeri Avrupa'nın fiziksel temizliğine değil demokratik, sivil, ırkçı karşıtı ve çevreci değerlerine vurgu yapar. Bu mücadelenin sonu tarafların gücünün ve ikna kabiliyetlerinin belirleyeceği bir şeydir. Fakat açık olan şudur ki, küresel süreçler yerelin hegemonik olan Batı'nın farklı yüzleri ile eklemlenmesine, yerelin hem sermayeyi hem de yerel toplulukları destekleyen küresel ittifaklar bulabilmesine olanak sağlayabilmektedir. Steven H. Lopez, Pittsburg'un endüstrisizleşme sürecinde kentin sermayedarları ve elitleri tarafından bir 'metal' kentinden 'küresel' kente dönüştürülme çabalarını ve bu planın neo-liberal politikaları ile kamu işçilerinin mücadele sürecini anlatır. Kamu işçileri sendikası neo-liberal ideolojilerin sunmaya çalıştığı gibi küresel kente geçişin yersiz ve kimliksiz bir küresel ekonominin ya da teknolojik gelişmelerin dayattığı kaçınılmaz bir sonuç değil, ideolojik bir tercihin ve benimsenen iktisadi politikaların bir gereği olduğunu kendi işçilerine, onların ailelerine ve kentin sakinlerine anlatma çabasına girer. Bu ideolojik mücadele işçileri, ailelerini ve kentin mağdur sakinlerini harekete geçirmekte başarılı olur. Fakat bu geçici bir mobilizasyondur. Kamu işçileri sendikası neo-liberalizm karşısına sağlam bir ideoloji çıkaramaz. Bu başarısızlığın bir nedeni işçilerin Fordist dönemden kalan lider sendikacılığı kültürünü üzerlerinden atamamaları ve uzun erimli mücadeleye alışkın olmamalarıdır. Diğer nedeni ise çabanın yerel kalması, işçi sınıfı genelinde böylesi bir küresel karşı-ideolojik söylemin henüz sadece nüvelerinin bulunmasıdır. Son olarak, Maren Klawiter, Amerika'da göğüs kanseri etrafında gelişen aktivizmin yerel ve küresel tarihini ve bu ikisinin buluşma dinamiklerini araştırır. Klawiter bir yandan Bay bölgesindeki farklı göğüs kanseri kuruluşlarını ve toplumsal hareketlerini öte yandan da göğüs kanseri hareketinin küresel boyutunu temsil eden Brüksel ve Kingston'da organize edilen iki dünya konferansını gözlemler. Burada küreseli temsil eden iki organizasyon evrensel bir söylemin ve aktivizmin taşıyıcısı değil göğüs kanseri aktivizmine dair iki farklı yaklaşımın temsilcisidirler. İlki bireysel önlemleri ve yaşam tarzlarını sorunlaştırırken ve özel firmaları çözümün önemli bir parçası olarak görürken, diğeri sorunu toplumsal sağlık ve çevreci önlemler üzerinden kurmaktadır.

Global Ethnography, her bir örnek çalışmada görülebileceği gibi, küreselleşmeye yerelden bakarak onu ete kemiğe büründürür. Küreselleşmeyi kazananların, kaybedenlerin ve küreselleşme ile mücadeleye girenlerin hikâyelerini dinleyerek, onlara tanık olarak anlatır ve analiz eder. Bunu yaparken de bizi küreselleşme çağında yereli ve yereli çalışmanın metodu olan etnografyayı yeniden düşünmeye çağırır. Bu çağrı bize yabancı olmasa gerek. Muğla'daki köylülerin direnişinden, İstanbul'un küresel kent tahayyüllerine ve Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girme çabalarına kadar küresel ile yerelin karmaşık ilişkisi Türkiye'deki sosyal bilimcilerin ve aktivistlerin daha yakından ilgisini bekliyor. "Kim neyi neden istiyor, neden mücadele ediyor ya da kucaklıyor"u daha iyi anlamak, küreselleşmeyi gözü kapalı reddetmemek ya da kucaklamamak için etnografiye -ama küresel etnografiye- ihtiyacımız var gibi görünüyor.

Osmanlı'nın son döneminde maarif-i umumiye

ASENA GÜNAL

SELÇUK AKŞİN SOMEL
THE MODERNIZATION OF PUBLIC EDUCATION IN THE OTTOMAN EMPIRE 1839-1908: ISLAMIZATION, AUTOCRACY AND DISCIPLINE
BRILL, LEIDEN, BOSTON, KÖLN, 2001, 414 SAYFA

Eğitimin modernleşmedeki rolü, pek çok tarihçiyi, Osmanlı'nın son yıllarındaki eğitim reformlarını incelemeye itmiştir. Ancak, eğitim reformları üzerine olan çalışmaların çoğu, betimleyicilik düzeyinde kalmış, İstanbul'daki gelişmelere odaklanmış ve bu reformların öğrenciler üzerindeki birebir etkisini dışarıda bırakmıştır. Selçuk Akşin Somel'in kitabı, bu anlamda son derece önemli bir katkıdır. Somel, resmî yazışmalardan yıllıklara, raporlardan anılara yüzlerce kaynağa başvurarak, temel birtakım tezler ortaya koymaktadır. Analitik çerçevesi, kaynak çeşitliliği, İstanbul dışındaki gelişmelere ve periferik nüfus gruplarına yönelik eğitim politikalarına bakması ve anılar üzerinden reformların etkilerini araştırması, Somel'in kitabını özgün kılmaktadır.

Modernleşme, etkili olmayan bir ordunun rasyonelleştirilmesini ve kamu yönetimi ve maliyedeki istismarın ortadan kaldırılmasını gerektirir. Bunun için eğitimli devlet memurlarına ihtiyaç vardır. Resmî eğitim, etkili bir bürokraside çalışacak memurların yetiştirilmesi için gereklidir. Ancak, Somel'in ortaya koyduğu üzere, Osmanlı'da eğitim reformlarının ardındaki tek neden devlet memuru ihtiyacı değildir. Bu reformlar, farklı etnik grupları medenileştirme ve geleceğin tacirlerine pratik bilgi verme amacı da taşımaktadır. Somel, Osmanlı eğitim reformlarına modernleşme ve sekülerleşme bağlamında yaklaşan çalışmalara eleştirel bir gözle bakmaktadır. Osmanlı modernleşmesini düzçizgisel bir süreç olarak alan ve İkinci Abdülhamid dönemini bir tepki ve gerileme dönemi olarak gören yaklaşımları eleştirmektedir. Bir kültür ve kurum olarak İslâm'ın, Tanzimat reformcuları tarafından, ortadan kaldırılması gerekli bir engel olarak görüldüğü yargısına karşı çıkar. Somel'e göre Tanzimat, İslâm ve modernleşmeyi aralarında açık bir çatışma olmadan birlikte içermiştir. Ancak II. Abdülhamid döneminde bunlar arasında bir sentez oluşturulmaya çalışılmıştır ve resmî eğitim sistemi, bu sentezin uygulanması için stratejik bir alandır. Kitap boyunca rejimin İslâm ve modernleşme arasında, kültürel ve kurumsal düzeyde, bir senteze ulaşıp ulaşmadığı analiz edilmektedir. Somel'e göre rejim, eğitimin içeriği, müfredat ve resmî okullardan beklenen işlev arasındaki tutarsızlıklar nedeniyle, bu senteze ulaşamamıştır.

Sosyal disiplin, Osmanlı eğitiminin önemli bir bileşenidir. Geleneksel yaklaşım, eğitimi, merkezî otoriteye itaat ve sadakat duygularını pekiştirmek nihai amacıyla öğrencilere dinî ve ahlâki değerler aşılama aracı olarak görür. 1870'lerden itibaren disiplini tektipleştirmek temel amaç olmuştur. Sınıf sistemi, ders kitaplarının kullanılması, okul üniformaları, sınavların ve mezuniyetin belli bir sisteme oturtulması, bunun temel bileşenleridir. Öğrenciler, tarihi ve toplumu, evrim ve ilerleme bağlamında algılamayı öğrenirler.

Maarif Nezareti 1857 yılında kurulur ve Maarif-i Umumiye Nizamnamesi 1869 yılında çıkarılır. Nezaret, sayıları artan devlet okullarının daha etkili bir şekilde düzen-

lenmesi için kurulmuştur. Bu, resmî eğitimin sekülerleşmesi yönünde atılmış önemli bir kurumsal adımdır. Ancak zamanla, imparatorluk içindeki kültürel etkinliklerin denetlenmesi işlevini de yerine getirmeye başlamıştır. Nizamname de ilkokul sistemini daha seküler bir eğitim ağına dönüştürmenin kanuni temelini sağlamıştır. Ayrıca vilayetler düzeyindeki maarif meclislerinin kurumsal düzenlemesini de belirlemiştir. Osmanlı devleti, en azından finansman alanında, temel eğitimin yayılmasını yerel nüfusun inisiyatifine bırakmıştır.

Periferik nüfuslara ilişkin olarak da devlete sadakati inşa etmek amacıyla rüşdiye okulları açılmıştır. Abdülhamid rejiminin Türk olmayan Müslüman gruplara ve Sünni olmayan Müslüman gruplara karşı uyguladığı farklı politikalar vardır. Eğitim politikalarının amacı, Halife Sultan'a ve Sünni Osmanlı devletine olan bağlılığı güçlendirmektir. Osmanlı devleti, aşiret yapısı ya da göçebe hayat nedeniyle idari kurumların yerleştirilemediği bölgelerdeki nüfusları, medenileştirilmesi gerekli unsurlar olarak görmüştür.

Somel, kitabının temel tezini şöyle özetliyor: "1830'lardan itibaren devlet, okulları, sosyal disiplin ve modernleşmenin kurumsal araçları olarak kullanmaya çalışmıştır ve bu tavır, II. Abdülhamid döneminde doruğuna ulaşmıştır. Ancak bu politika başarısızlıkla sonuçlanmıştır zira maliyedeki kronik zayıflık, İslâmcılık ve modernleşmecilik arasında ideolojik bir sentez oluşturmayı başaramamak ve etnik heterojenlik gibi yapısal unsurlar, otoriteryen-İslâmi modernleşmenin eğitim reformu projesinin önündeki temel engelleri oluşturur" (s.12-3). Takibeden bölümlerde bu tez, pek çok farklı kaynağa başvurularak temellendirilmektedir.

"Devlet İlköğretiminin Ortaya Çıkışı 1838-1869" başlıklı birinci bölümde Somel, modernleşmenin ilk yıllarındaki reform adımlarının nedenlerini araştırır. Başlangıçta bu nedenler, askerî ve doğası itibariyle faydacıydı. Ancak sonra siyasi (yurtsever duyguları canlandırmak, soyut bir devlet fikrini güçlendirmek), kültürel (insanlığın maddi ilerleyişi), ve iktisadi (bireysel kârın yanısıra sınai ve zanaate dayalı üretimi artırmak) amaçlar da göz önünde tutulmaya başlandı (s. 16). Sınıf sistemi, okul üniformaları ve geçme sistemi getirildi. Âyanın siyasal anlamda güçsüzleşmesi ve Batılılaşma reformları, Osmanlı merkezî iktidarının siyasi meşruiyetinin sağlanması için yeni yöntemler kullanılmasını gerektirdi. Resmî eğitim bu anlamda son derece önemlidir. 1856 Islahat Fermanı, bütün tebaaya Osmanlı sivil ve askerî okullarına girmede eşit fırsat vermiş ve resmî olarak tanınan her dinî cemaatin kendi okullarını açması hakkını kabul etmiştir (s. 42). Gayri Müslim okullarının yayılması, Babıâli'nin Osmanlı okul sisteminin gelişmesini destekleme ihtiyacını hissetmesine neden olmuştur.

İkinci bölüm, "Vilayetlerde Devlet Eğitiminin İlk Yılları 1849-1869" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Somel, eğitim reformlarının vilayetlerdeki amaçlarına bakmaktadır. Ona göre, "Eğitim reformları, Balkanlar'da, Girit'te veya Suriye'de yerel Müslüman nüfus grupları arasında varolan huzursuzluk ve tepkiyi ortadan kaldırmak ve Osmanlı devletine karşı sadakati artırmak amacını taşımaktadır" (s. 65). Vilayetlerde kurulan ilk devlet eğitim kurumları rüşdiyelerdir. Kalifiye eğitmenlerin olmaması ve mali yük, temel sorunlardır. Rüşdiye eğitimi için gerekli temel bilgileri verdiği için sıbyan okulları açılmıştır. Yerel maarif meclisleri kurulmadan önce esas sorun, vilayetlerde rüşdiye ve sıbyan okullarının teftiş edilmesidir (s. 79).

Vilayetlerde eğitimin kurumsallaşması üzerine olan üçüncü bölümde Somel, resmî eğitimdeki kurumsal gelişmelere bak-

maktadır. Tanzimat reformları, imparatorlukta Batı'nın gittikçe artan etkisi ve gayri Müslimlerin Müslümanlar karşısında iktisadi ve sosyal konumlarının gelişmesi, vilayetlerdeki okumuş yazmış Müslümanlar arasında, İslâmi eğitimin geriliğine dair bir kaygı yarattı (s. 83). 1869 Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile vilayet maarif meclisleri oluşturuldu. Yalnızca Müslümanlardan oluşan bu meclisler, yürütme, teftiş ve maliye organları olarak çalıştılar. Bu nizamname yalnızca bir hukuki belge değil, Tanzimat bürokratlarının eğitime ve siyasete yönelik tavırları ile Fransız eğitim ideallerinin karışımını yansıtan bir eğitim projesiydi (s. 86). Bu nizamname ile ilköğretim, din alanı içinde algılanmamaya başlandı. Eğitimde modernleşme, eğitim idaresindeki bürokratikleşme ile beraber ilerledi.

Dördüncü bölüm, "Mali Sorunlar: Vergi Uygulamaları, Vergiye Karşı Yerel Direniş, Yerel Kaynaklar, Maaşlar 1869-1908" başlığını taşıyor. Burada da Somel, o dönemin mali koşullarını ve hükümetin kaynak yaratmak için aldığı tedbirleri anlatmaktadır. Maarif Vergisi konmuş ancak neredeyse tüm vilayetlerde buna karşı çıkılmıştır. İnsanlar Babıâli'nin bu vergiyi eğitim için düzgün bir şekilde harcayacağına güvenmiyordu. Ayrıca, eğitimi ve altyapı hizmetlerini temel bir ihtiyaç olarak görecek bir kültürel ufuk yoktu. 1869 Nizamnamesi ile, öğretmenlerin maaşları dahil ilkokulların masrafları tamamen yerel kaynaklardan karşılanacaktı. Bu uygulama, temel değişiklikler geçirmeden 1908'e kadar sürdü. Ancak, yerel kaynakların çoğu yetersizdi ve sürekliliği yoktu. Somel, o dönemde öğretmenlerin maaşlarıyla diğer mesleklerden insanların maaşlarını karşılaştırıyor ve öğretmen maaşlarının "mütevazı" olduğunu belirtiyor (s. 163).

Beşinci bölümde, müfredat üzerinden okul sisteminin ideolojik değerleri incelenmektedir. İkinci Abdülhamid dönemi okul sistemi, dinî ve otoriter değerlere yaptığı kuvvetli vurgu ile tanımlanmaktadır. Bu değerler, milliyetçi akımlara karşı ideolojik birliğin kaynağı olarak görülür. Ancak dinin kullanılması antipozitivist bir gelenekselciliğe geri dönüş anlamı taşımamaktadır. Selim Sâbit Efendi'nin eğitim modeli olan usûl-i cedid, modern ibtidai okullarının niteliğini belirlemiştir. Bu model, hem bilimsel eğitimin modern boyutunu hem de sosyal disiplin geleneğini içerir. Somel siyasi kontrol aracı olarak geleneksel dinî değerlerin savunulması ile modernleşme ve maddi ilerlemeye yapılan vurgu arasındaki uyumsuzluğa dikkat çekiyor (s. 168). Ona göre Abdülhamid rejimi, bu farklı değer kümeleri arasında bir sentez yaratmakta başarılı olamamıştır ve bu başarısızlık kendisini o dönemin okul kitaplarındaki ideolojik tutarsızlıklarda göstermektedir. Mesela o dönemin dünyevi ve ilerlemeci nosyonlar getiren tarih ders kitaplarında bu görülmektedir.

"Etnik Boyutlar: Entegrasyon Zorlukları" başlıklı altıncı bölümde Somel, bugüne kadar ihmal edilmiş bir konu üzerinde durmaktadır. Sünni Müslümanlara (Tosk Arnavutları, Araplar, Pomaklar, Müslüman Vlahlar), Sünni olmayan Müslüman gruplara (Aleviler, Kriptohıristiyanlar, Oniki İmam Şiileri, Yezidiler, Zeydiler) ve aşiret nüfuslarına (Kige Arnavutları, Bedeviler, Çerkezler, Kürtler) yönelik Osmanlı eğitim politikasını anlatır. Aleviler ve Kriptohıristiyanlar gibi topluluklar resmî olarak, cehalet hali içinde ve dinsel hurafelere kapılmış şeklinde tarif ediliyor ve temdînleri (medenileştirilmeleri) için eğitimin gerekli olduğu vurgulanıyordu. "Temdîn", muhtemelen, inancın Sünnileşme yönünde doğru yola girmesi, Halife Sultan'a bağlılık nosyonunun yerleştirilmesi, Osmanlı merkezî iktidarının tanınması ve Osmanlı Türkçesi'nin öğrenilmesini içeriyordu. Aşiret ya da göçebe toplulukları, merkezî devletin, vergi

toplama, nüfus sayımı ve askere alma gibi idari rutinlerine direnmişlerdir. Babıâli, eğitimi, aşiret gruplarına merkezî otorite, düzen ve maddi ilerleme kavramlarını öğretmek için temel araçlardan biri olarak görmüştür. İslâmi ve modernist değerlerle yetişmiş bir aşiret eliti yaratmak için 1892'de İstanbul'da Aşiret Mektebi açılır. Amaç, aşiret reis çocuklarından iyi eğitim ve terbiye görmüş "Osmanlı" bireyleri yetiştirmektir. İmparatorluğun tutarlılıkla sürdürdüğü iç politika geleneğinin temel iki parametresine –Sünni İslâm kullanılarak idarenin siyasi meşruiyetinin toplum kesiminde sağlanmaya çalışılması ve tebaanın belirli bir nizamîlik ve üniformite koşulları dahilinde idare tarafından kontrol altında tutulması- aykırı düşen kesimler olan periferik nüfus grupları, eğitim politikalarının şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Maarif-i Umumiye Nezareti, 1880'lerin başından itibaren Doğu Anadolu'daki altı vilayetin kaza ve nahiyelerinde ibtidai mektepleri açmaya başlamıştır. Bu mekteplerde öğrencilere, Türkçe bilgisi, temel Sünni İslâmi ahlâki bilgiler ve Halife Padişaha ve devlet-i aliyyeye sadakat değerleri öğretilmektedir.

Yedinci bölümde, kitabın en ilginç alıntıları yer almaktadır. "Çocukların Okul İzlenimleri ve Erken Sosyalleşme Süreci 1869-1908" başlığını taşıyan bu bölümde Somel, geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda imparatorluğun farklı bölgelerinde çocukluğunu geçirmiş insanların anılarına bakıyor; bunu da, erken sosyalleşmenin koşullarını ve çocukların okul izlenimlerini anlamak için yapıyor. Somel, anılardan eğitim sisteminin başarısız olduğu sonucuna varıyor, zira çocuklarını okula göndermeyen ya da sadece sıbyan mektebine gönderenler var. İbtidailer sıbyan mekteplerinden o kadar farklı değil ve sarıklı öğretmenler ulema sınıfının devam eden etkisini gösteriyor. Sopayla eğitim, ders kitaplarının ezberlenmesi ve entelektüel esaret atmosferi, öğrencilerin karamsar olmasına neden oluyor. (s. 244). Rüşdiyeler ve idadiler, öğrencilere kültürel ve entelektüel motivasyon sağlamada zayıf kalıyor ve onlar da formel eğitimin bir parçası olmayan, illegal Yeni Osmanlı ve Jön Türk yayınları, Namık Kemal'in eserleri ve Fransız gazeteleri gibi kaynaklardan etkileniyor.

Somel'e göre Osmanlı eğitim modernleşmesi iki temel meseleyle karşılaşmıştır: pratik ve doğal bilimsel içeriğe sahip bir müfredat sunabilecek bir okul sisteminin oluşturulması ve vilayetlerde devlet okullarının yayılması. Devlet okullarında yetişen kuşaklara bakınca Abdülhamid dönemi eğitiminin sadık, dindar ve itaatkâr bireyler yaratmada "başarısız" olduğu söylenebilir. Bu "başarısızlığa" bariz örnek, Jön Türk muhalif hareketi ve anayasal devrimdir. Sosyal disipline yönelik Abdülhamid siyaseti işlememiş ve o dönem devlet okullarından mezun olanlar ayrılıkçı hareketlere katılmışlardır. Katı bir okul disiplininin uygulanması ve ezbercilik, pozitivist modernist ve otoriter değerlere sahip bireylerin yetişmesine neden olmuştur. Abdülhamid dönemi okullarından mezun olanlarda, otoriter bürokratik ideoloji ile ilerlemeci dünya görüşünün bir sentezi gözlemlenebilir.

Akşin Somel'in ideoloji ve eğitim ilişkisini merkeze alan kitabı, Osmanlı'nın son döneminde devlete hâkim olan zihniyet, bu zihniyetin öğrenciler üzerindeki etkisi, periferik nüfus gruplarının ne çerçevede değerlendirildiği ve eğitimin mali ve hukuki boyutları üzerine son derece kapsamlı ve analitik bir çalışmadır. Eğitimle ilgili betimleyici eserlerin ya da söylem analiziyle sınırlı çalışmaların çok çok ötesine geçmektedir.

Abstracts (İngilizce özetler)

Cultural Studies: The last word for the Left?

TUNCAY BİRKAN

Famous Turkish pianist-composer Fazıl Say has decided to bring "good music" into the ears of Turkish people and began to give concerts throughout the Turkish provincial cities. And when he told that this had given him unprecedented spiritual contentment, the girl interviewing him for one of the numerous TV channels derided him for taking a patronizing attitude toward people and asked him "who do you think you are to educate people?". I take the girl's rude question as a symptom of the fact that the anti-Enlightenment, postmodern-multiculturalist consensus has spread its allergy towards such pedagogically-oriented cultural actions as Say's to unexpected levels in society. And precisely for this reason, I (a bit exaggeredly, I admit) suggest that Say's ostensibly "naive" and "anachronic" action forms a political intervention to the ongoing cultural praxis and gives us the chance to reflect on the (im)possibility of developing a cultural politics radically different from the one which currently has gained a new hegemonic position in the practice of the leftist academics, i.e. from what has ben baptized as "Cultural Studies" since the end of the seventies.

The article argues that "Cultural Studies" that emerged as the result of a highly aggressive and politically refreshing attack on the elitist conceptions of "culture", has now lost its vitality and formed his own dogmas (which usually takes the form of "political correctness" prescriptions). "Cultural Studies", as currently practiced, is now content to produce a cultural politics, the main preoccupation of which is to analyze the "subversive" or (to use Jameson's term) "utopian" as well as the ideological "contents" in the Hollywood films, soap operas, lifestyle trends, popular songs that used to be main objects of hatred in the old-style "mass culture" theories.

But what the article calls for is not to return to the good old days of "mass culture" criticism. Cultural Studies has brought forth a number of valuable theoretical achievements that cannot be ignored: It destroyed the elitist aura of "high culture"; enriched the conception of the political with the introduction of the race-gender-ecology concerns into a realm hitherto dominated by a simplicistic understanding of "class-struggle"; made products of popular culture serious objects of analysis; placed a healthy emphasis on daily life and revealed the close links between what has been called as "high culture" and the stark, brutal realities of cultural imperialism etc.

The main impasse of Cultural Studies is that it has been unable to ask itself the following question: "For whom do I analyze this or that TV series or film or advertisement?" An honest reply would be that I do that analysis for my fellow academicists and not for "ordinary people" who watch, read or consume these products. The basic contention of the article is that if a critique does not take place at the locus where its objects are produced, its political effect is practically nil and it amounts to little more than a game of "whose analysis is more clever and witty?" played among a narrow circle of academicians. A critique which is not informed by a materialist pedagogy (an area left into oblivion by leftist thinkers since Benjamin with the possible exception of Freire) is ineffective, however "correct" his intentions are. I argue that a critique unable to reflect on the objective status of itself necessarily fails to produce an effective politics and plays into the hands of its sworn-enemy: Elitism.

Finally, another serious drawback of Cultural Studies is that it relates to what has been called as "high culture" only in the negative, exercising an "hermeneutics of suspicion", revealing its ideological complicity with power structures, dwelling on its constitutive silences etc. I argue that it is a fatal error for the Left not to pass from this necessary demystificatory mode to a "positive" understanding of "high culture", not to show its inextricable entanglement with Utopia, with "the yearning for a nobler world" (without which all talk about "culture" and "analysis" becomes meaningless) and not to try to find ways of communicating this positivity to the general public. Cultural Studies has taken an extremely favourable view of "popular culture", while at the same time continually practicing an extremely negative attitude of dissection towards high cultural products.

⌘

Thoughts on the depression of the notion of "culture"

SUAVİ AYDIN

The notion of "culture" has two sources. The first is the "national" reflex which was developed under the influence of German romanticism. This reflex attributes culture historicity, thereby approaching it as the main element which gives histor-

ical development its shape and differentiates communities, hence rejecting the idea of a universal culture theory and the notion of a common humanity. The second is the Anglo-Saxon anthropologist approach which conceives culture as a series of timeless facts that can only be seen and observed within the non-West societies. The effort of anthropology to make history part of the notion by way of cultural ciriticism and criticism of Orientalism on the one hand, and the collapse of the "national culture" approach after the Second World War on the other, the tension between these two seem to be have disappeared. Nevertheless, ethnographist postmodernist anthropology which approaches each culture as a timeless series of uniquenesses, which constructs them as particular structures by the notion of "difference" and which, thereby, makes the notion of "common values" irrelevant has reproduced this Orientalism and the notion has been reshaped according to its historicist origin.

⌘

The production and distribution of music in Turkey

BARIŞ ÇAKMUR

Currently, the production and distribution of music, like other products of media, is extensively organised and realised as an industry and business by multinational media conglomerates. It can be argued that the music industry, in advanced capitalist countries, is constructed on a basis of industrial capital through which the surplus value is extracted in a closed determined articulation with the production, organisation and manipulation of the use value of music. But in the case of Turkey, until late twentieth century, the music sector is built upon the operations of the commercial capital which is organised and manipulated by the intrinsic use value of music (i.e. not created or manipulated through an industrialised production process but already existent).

Concurrently, in the early years of the music market in Turkey, what characterised its structure had been the extensive transfer of accumulated surplus to foreign capital (rather than further capital investments in the domestic market). However, in contrast to the absolute domination of foreign capital until 1960s (after that date small, domestic recording companies began to dominate the market), foreign music has never been a dominant format in Turkish music market. In this sense, major record labels functioning in Turkish music market has never been successful in manipulating music production and has always remained depended on local factors.

The existence of a highly instable market structure has always been one of the important features of the Turkish music market. More importantly, it can be claimed that this structure hindered a development towards industrialisation of music production in Turkey.

Consequently, in this study, what is aimed is to present an analysis of the current structure of Turkish music market, together with an analysis of the structure of (popular) musical production in Turkey. In this context, it is argued that in contrast to the development of music industry in Western capitalist world, Turkish music production exhibited a "delayed" development and the process of industrialization is still immature although, by 1990s, notable developments in the organisation of music production to manipulate demand for music and to create new audiences are realised. Turkish music market is still dominated by small, domestic recording companies with a highly competitive market structure.

⌘

Images of provinciality in the new Turkish cinema: Agoraphobic city and horror in *Somersault in the Coffin*

F. ASUMAN SUNER

Since the mid-1990s we have been witnessing the emergence of a "new Turkish cinema." Several young directors made their first feature films during this period and have been proved to be quite prolific since then. On the basis of a critical analysis of Derviş Zaim's *Somersault in the Coffin* (*Tabutta Rövasata*) (1996), this paper argues that the new Turkish cinema needs to be analyzed within the context of Turkey's integration into the processes of globalization for the last two decades and the consequent anxieties and yearnings building around the notions of homeland, belongingness, and identity during this period. "Provinciality," in this framework, appears to be a recurrent thematic trope that facilitates the surfacing of these anxieties and yearnings. This is not only to say that contemporary Turkish films tend to have stories taking place in the province, but also that the exploration of "provinciality" as an imaginary location/condition becomes a recurrent topic in these films. In this context, *Somersault in the Coffin* can be regarded as an exception in the new Turkish cinema in the sense that its story is set not in a provincial town, but in the city of Istanbul. The paper seeks to demonstrate that the representation of the city of Istanbul in *Somersault in the Coffin* is not consistent with the typical representation of this city in Turkish film history, but it is rather comparable to the sense of the province created in other examples of the new Turkish cinema. I will illustrate this point by making a parallel reading of *Somersault in the Coffin* with another prominent example of the new Turkish cinema, Zeki Demirkubuz's 1996 film, *Innocence* (*Masumiyet*).

⌘

Body contracted, voice silenced: Melodrama, star system, and Hülya Koçyiğit's excessive response to the patriarchal order

ÇETİN SARIKARTAL

This essay investigates the relationship between melodramatic acting and dubbing in the popular Turkish cinema of the 1960s and 1970s known as 'Yeşilçam', following the case of Hülya Koçyiğit, one of the most famous female stars of the period. The paper reviews some of the characteristics present in the acting of melodrama in relation to the established star system. In addition to ideas put forward by leading Western theoreticians, who explain how the melodramatic mode was constructed in the West (especially in Hollywood) as well as how it was related to the star system, there are references to studies of Indian melodramas that have significantly influenced Yeşilçam productions. The distinguishing characteristics of popular Turkish melodramas are examined in relation to its Western and Indian counterparts. The paper then focuses on some of the significant elements of Hülya Koçyiğit's acting in relation to the way the characters played by Koçyiğit in those melodramas were 'voiced'. Dubbing was standard practice in Yeşilçam; and Koçyiğit, like all other stars, was post-dubbed for years by a voice that was extremely emotional and exaggerated in tone. The effects of dubbing were furthered by the stereotype scripts of Yeşilçam, whose special characteristics were well-known to film audiences. Yet, certain elements of Koçyiğit's acting acquired crucial significance in a seemingly well-established popular arena, and the subversive consequences are examined in the concluding part of the paper.

⌘

Public space and image: The changing meaning of Gençlik Park

EROL DEMİR

This study aims to investigate "the meaning map" of the images and discourses of the urban dwellers in the case of an urban park in Ankara. The Gençlik Park is a public space which was planned and formed in order to integrate and modernise the society and to create a common public culture in the early period of the Republic. However, in the subsequent periods, the process of capitalist development, urbanisation and spontaneous modernisation experienced by Turkey led the park's life into another path which is different from the original aim. While the middle class culture dominated in the park in 1950's and 1960's, this changed by 1970's. The middle class dwellers, which were the old users, left the park to the urban poor and/or new urbanites as a result of their changing life styles and consumption patterns. In this process, the park lost its prestige in the hierarchy of

urban imaginary. In this context, the present study was conducted by using survey, interview and observation to understand how the city dwellers imagine Gençlik Park in their daily language. Results revealed that the images connected with the park were constructed according to codes of different social sections. Although the park was represented with the positive images by the urban poor, who were current users of the park, it was generally represented with negative images by the city dwellers who belong to middle class and influenced by middle class codes and values. Therefore, we can say that segregation of public spaces is socially constructed and reproduced by the city dwellers' discourses in their daily language.

Although, the Gençlik Park as a public space is not at the center of the urban imaginary which is connected to recreational institution, it is still a subject which hosts new urbanites, the urban poor and the working class people, and functions as a modernising space. The park relatively continues to offer people distinctive characteristics of any recreational public space such as a recreational landscape, an opportunity to interact with other people and freedom as most of the public spaces are privatised, commodified and dominated by consumerist culture.

⌘

The history of geographical perceptions in the Turkish Republic: A spatial interpretation of the Republican regime in the single party era

HANDE ÖZKAN

Geography played a significant role in the establishment of the Turkish nation-state through the implementation of a new spatial mentality and of a series of spatial policies fundamentally different from those of the Ottoman Empire. While the turbulent and relatively liberal environment of the 1920s was built on the spatial resistance and emancipation of the newly arisen national consciousness *vis-à-vis* external powers, the authoritarian mentality of the 1930s targeted the physically oppressive spatial conquest of the domestic landscape. The cartographic dichotomy between the Treaties of Sèvres and Lausanne was finalized by the discussions on the territorial delimitation of the nation-state, passing through different ideological perspectives such as Turanism and Anatolianism and finally, Kemalist nationalism. Finally, the period following World War II welcomed the adoption of a "disciplinary" form of spatial power and control with respect to the national territory. The organization of the First Turkish Geography Congress and the adoption of a "modern", "rational" conceptualization of geography were the basis of this disciplinary form of spatial control. This article is built on the overlaps between a chronological/vertical and spatial/horizontal narrative of the interaction between geography and politics during the single party era.

Rereading early Republican history through the articulation of a spatial analysis, this work also attempts to discuss certain basic postulates about the dynamic position acquired by "space" within the interdisciplinary framework of social sciences.

⌘

The Great Depression and discourses on poverty in Turkey

PINAR ÖZTAMUR

The objective of this paper is to reveal the discourses on poverty during the turmoil of the Great Depression in Turkey in the newspaper *Cumhuriyet*. The paper argues that in this period "population", in its Foucaultian sense, was a source of anxiety for the state. Poverty and its variations such as begging, vagrancy, and prostitution were the areas in which the state, through discourses and policies produced by the urban elite, tried to exercise its power over and control of the idle urban poor. Apart from the urban idle poor, the general population generated concerns as well. Reducing the high mortality rate, promoting population growth, health, personal hygiene, and the nutrition were among the general concerns.

Research on social problems such as poverty, prostitution, crime, and juvenile delinquency reveals the borderlines of the revolution. It is clear that, although almost a decade passed since the political revolution, the elites were not able to complement it with a broader social revolution. This was because the group of people, which the state tried to marginalize, did not constitute the borderland, but was the land itself.

⌘

Avant-garde movements and the campaign of "We Destroy The Idols"

ÖZGÜR SEVGİ GÖRAL

In 1929, the journal *Resimli Ay* organizes a campaign with the title: "We Destroy The Idols" (Putları Yıkıyoruz). The campaign, as common to all the *avant-garde* movements of the period, attacks with much vigor to tradition and brings forth the issue of "old/new" in literature. This campaign and the discussion it triggered, contains significant hints as to the ideological, political and aesthetic positions of some of the intellectuals who produced art during the first years of the Republic.

The campaign has been discussed within the context of the *avant-garde* in the beginning of the century and its theoretical effect on Turkey, the journal *Resimli Ay*, its general line and the discussion of "old/new literature" that had developed within the framework of Fine Arts Society. Also new questions are tried to be

imposed concerning the issues like the autarchic character of Turkey's art climate and its relation with the Western art currents.

⌘

The imaginary construction of the United States in the mass circulating magazines: Another modernisation

UMUT YILDIRIM

This study, as a modest contribution to the larger discourse about the relationship between modernisation and Americanism at the global level, aims at analysing the construction of the American way of life in the mass-circulating magazines published in Turkey during the fifteen years followed by the Second World War. Social classes and groups perceived and reacted to the penetration of the American economic, political and cultural influence in Turkey in divergent ways. The fifteen years following World War Two witnessed an increasing reverence for anything American, ranging from "refrigerators" to the organisation of social relations. The United States of America, as the alternative to Europe, was situated as the new reference point for the modernisation of Turkey.

In this study, Americanism is conceived as a central concept symbolising the diffusion and the transformation of the United States' repertoire of guiding ideals, which provide arguments toward the rejection or the advocacy of America. Accordingly, in this study, the popular magazines of the period will be read with a critical eye in order to acknowledge the construction of the hegemonic ideological meanings originating from the American cultural repertoire during the fifties.

Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce

Uzun bir modernleşme sancısının ve kaygısının, ideolojiler ve siyaset yapma alışkanlıkları üzerindeki belirleyici etkisini araştıran bir edisyon. Dönemleri, aktörleri, önkabulleri, söylemleri tartışarak ele alan makalelerden oluşuyor. Amacı, siyasal oluşumları, düşünsel üretim çabalarının ışığında değerlendirmek. Türkiye'deki siyasal düşünce mirasının ve reddi mirasların panoramasını çizebilmek.

MODERN TÜRKİYE'DE SİYASİ DÜŞÜNCE

CİLT 1
Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi

CİLT 2
Kemalizm

CİLT 3
Modernleşme ve Batıcılık

CİLT 4
Milliyetçilik

CİLT 5
Muhafazakârlık

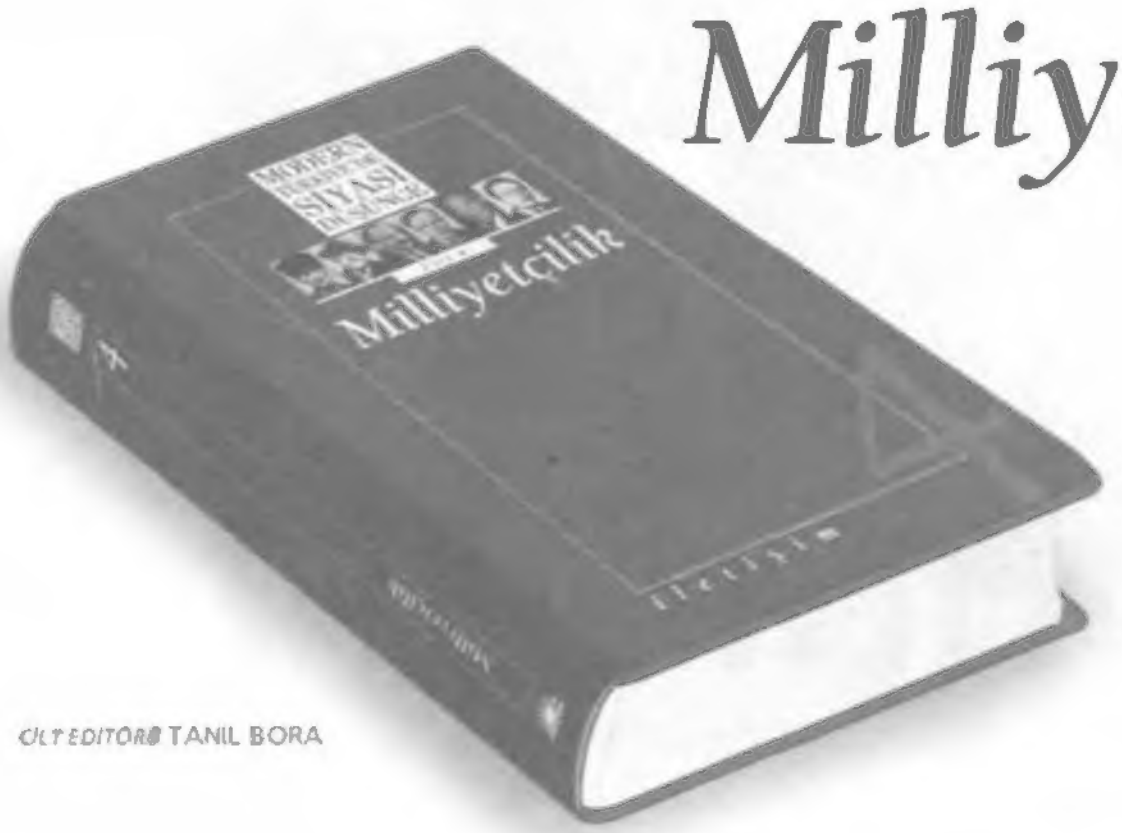
CİLT 6
İslâmcılık

CİLT 7
Liberalizm

CİLT 8
Sol Düşünce

CİLT 9
Dönemler ve Karakteristikler

Milliyetçilik



CİLT EDİTÖRÜ TANIL BORA

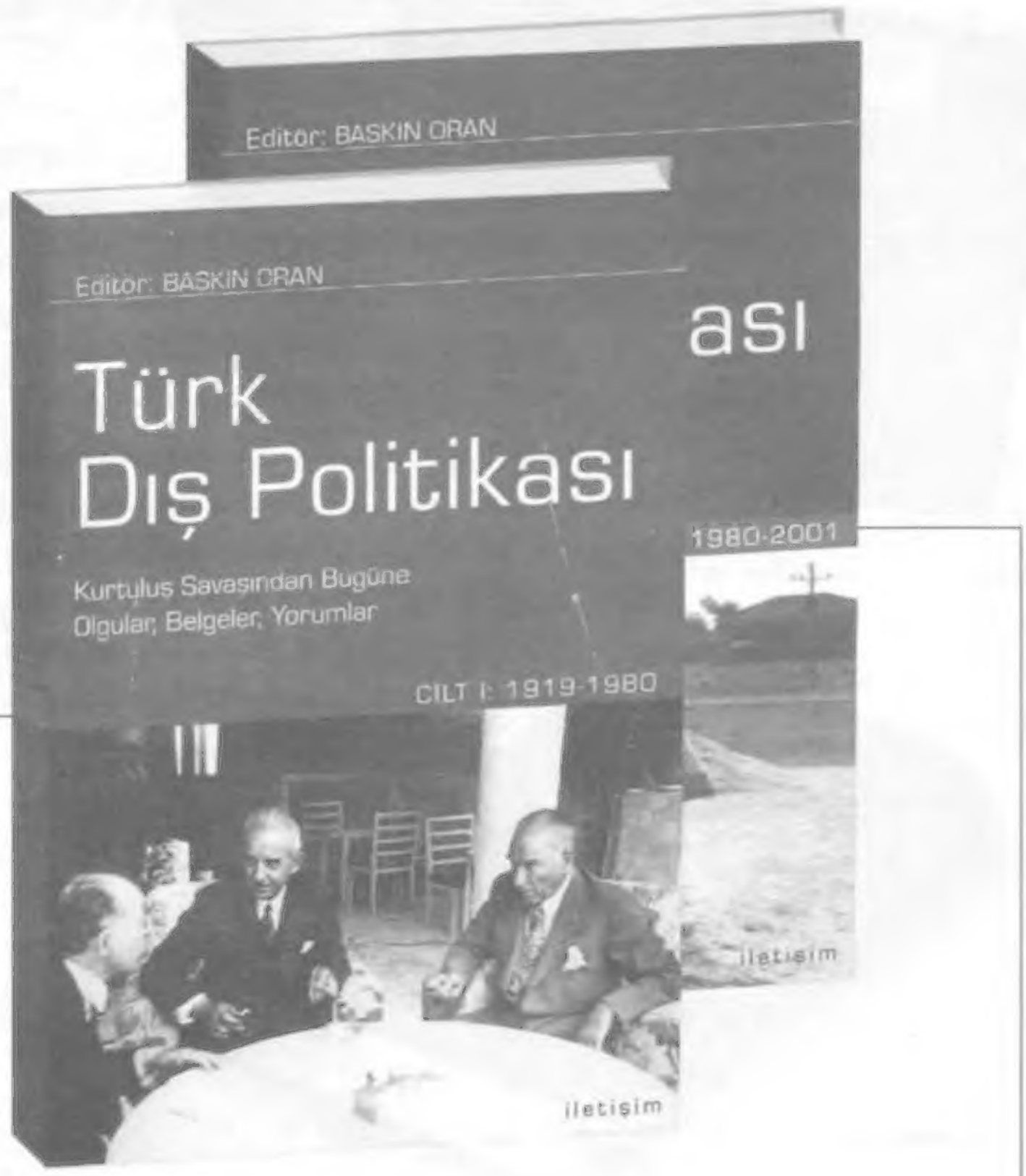
Türkiye'de milliyetçilik, bir tür fundamentalizm etkisine sahiptir; siyaset-ötesi ve ideolojiler-üstü temel bir ilke hükmündedir. Bu ciltte, milliyetçiliğin Kemalizm ve modernleşme ile olan ilişkisi, hegemonik konumu, resmî, Kemalist, liberal, etnisist ve muhafazakâr versiyonları incelenmekte ve Türk milliyetçiliği dışındaki milliyetçilikler de kurucu rolleri ile bu incelemeye dahil olmaktadır.

Editör: BASKIN ORAN

Türk Dış Politikası

Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar

Cilt I: 1919-1980



Cilt II: 1980-2001

İletişim Yayınları A.Ş. Klodfarer Caddesi İletişim Han 7. 34400 Cağaloğlu - İstanbul Tel. (0212) 516 22 60-61-62
Fax: (0212) 516 12 58 • INTERNET: www.iletisim.com.tr • iletisim@iletisim.com.tr

Toplum ve Bilim

Toplum ve Bilim

İletişim kitabevlerinde öğrencilere

İSTANBUL / Kadıköy Sakız Gülü Sk. 33, 81300 Bahariye Tel: (0216) 418 39 82-83 • **ANKARA / Yenişehir** Selanik Cad. 72, 06640 Yenişehir Tel: (0312) 418 59 32 Fax: (0312) 425 06 82 • **İZMİR / Alsancak** Kıbrıs Şehitleri Cad. 1443 Sk. 48/A, 35220 Alsancak Tel: (0232) 463 23 01 - 463 23 03 Fax: (0232) 463 23 02

Toplum ve Bilim

88

Aydın Yapısal uyum politikaları ve köylünün beka stratejileri **Yenal** Türkiye'de gıda üretimi **Hann** Rize'de çay üreticileri **Sönmez** Fındık üretiminde kırsal dönüşüm **Bush** Mısır'da tarım reformu **Quintana - Bórquez - García** Meksika'da neo-liberal tarım politikaları **Çağlar** Orman köylüleri **Karaömerlioğlu** Halkevleri ve Halkçılık **Cantek** Köy romanlarında romantizm **Türkeş** Cumhuriyet dönemi köy romanları **Karaömerlioğlu** Rus popülizmi **Sirman** Gelişmecilik ve köy çalışmaları **Erkip** Boş zaman üzerine

89

Erdoğan Türkiye'de yoksulların kültürel temsilleri üzerine **Buğra** Kriz karşısında Türkiye'nin geleneksel refah rejimi **Pınarcıoğlu - Işık** Kent yoksullarının ağ ilişkileri: Sultanbeyli örneği **İnsel** İki yoksulluk tanımı ve bir öneri **Oruç** Küresel yoksulluk ve Birleşmiş Milletler **Özgen** Kentte yeni yoksulluk ve çöp insanları **Şenol-Cantek** Ev kadınları ve yoksulluk **Türkeş** Türk romanında yoksulluk **Maktav** Türk sinemasında yoksulluk ve yoksul kahramanlar **Ginio** 18. yüzyıl Selânik'inde yoksul kadınlar **Can** Şanlıurfa'da yoksulluk manzaraları **Koray** "Ötekileşen" yoksulluk **Arslan - Yetkin** Avusturya'daki Türkiyeli göçmenler üzerine bir sunuş

90

Tura Doğmak ve ölmek **Sancar** Savaşta çocuklarını kaybetmiş Türk ve Kürt anneler **Olgun-Yüksel** Yakınlarını kaybedenler üzerine **Duman - Göka** Travmatik yaşantıların yansımaları **Şalcıoğlu** Travma sonrası stres hastalığı ve bilişsel-davranışçı tedavi **Işıklı** Deprem ve travma **Suner** Bir bağlantı koparma aracı olarak Türkiye'de cep telefonu **Mazıcı** Menemen Olayı'nın analizi **Gür** Atatürk heykelleri ve Türkiye'de resmî tarihin görselleşmesi **Özmen** Travma kavramının talihsizliği **Mutman** Kamp: Deneyim, bellek, kuram **Erdem** Alevi sorunu üzerine bazı düşünce ve öneriler **Aktaş** Türkiye örneğinde sınıf analizleri ve sınıf şemaları

91

Özel - Çetinsaya Osmanlı tarihçiliğinin son çeyrek yüzyılı **Aydın** Türk tarihyazıcılığında feodalite **Karaömerlioğlu** Bağımlılık, Dünya Sistemi ve Osmanlı/Türkiye çalışmaları **Ocak** Türk ve Türkiye tarihinde İslâm'ı çalışmak **Öztürkmen** Yeni bir disiplin olarak sözlü tarih **Deringil** Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni sorununu çalışmak **Aktar** Son Osmanlı Meclisi ve Ermeni meselesi **Türkeş** Tarih ve roman ilişkisi **Ergut** Tarihsel sosyolojinin imkânları **Kuyurtar** İbni Haldun'da "tarih bilimi" **F. Benlisoy - S. Benlisoy** Yunan tarihyazımında geçmiş algıları

92

Özbek Osmanlı'dan günümüze sosyal devlet **Makal** Sanayileşme sürecinde işgücü ve sosyal politika **Borovalı** Adalet, eşitlik ve sorumluluk **Akal** Rousseaucu cumhuriyet Spinozacı devlete karşı **Yeğenoğlu** Küreselleşen dünyada çokkültürcülük ve konukseverlik **Taburoğlu** Endüstri sonrasında sınıf, politika ve şiddet **Neyzi** Metin-Kemal Kahraman'ın müziğinde Dersimli kimliği **Suner** Masumiyet'te döngü, kapatılmışlık, klostrofobi ve ironi **Öztek** Türk romanında efendiler ve hizmetçiler **Bedirhanoğlu** Rusya'da kapitalist dönüşüm, yolsuzluk ve neoliberalizm **Daldal** Birinci Türk Tarih Kongresi'nde tartışmalar **Ruben** Gelişme iktisadı niçin gereklidir?

93

Ergur Görsellik ve Türkiye'de siyasetin gösterileşmesi **Demirel** TSK'nın toplumsal meşruiyeti **Kahraman** Türk siyasetinin Rousseaucu kısıtlamaları **Keyman** Globalleşme ve Türk kapitalizminin kültürel ekonomisi **Alper** Milliyetçilik-modernleşme geriliminde "ortanın solu" **Nalçaoğlu** Devrimci öğrencilerin özgül fantezi uzamı **Makal** Tek parti dönemi ve korporatizm tartışmaları **Yeğen** Yurttaşlık ve Türklük **Çağaptay** Kemalist dönemde göç ve iskân **Bilir** Türk(iye) Müslümanlığı **Balcı** Fettullah Gülen'in neo-nurcu okulları **Subaşı** Ara dönem din politikaları

Birikim Yayınları

ISSN 1300-9354

9 771300 935002